LES ÉPOQUES

DE LA

MUSIQUE

PAR

CAMILLE BELLAIGUE

TOME II



PARIS
LIBRAIRIE DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

2 vol
6000

Les Époques
de la Musique

LES ÉPOQUES
DE LA
MUSIQUE

PAR

CAMILLE BELLAIGUE

TOME II

TROISIÈME ÉDITION



PARIS
LIBRAIRIE DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

1920

Les Époques de la Musique

I

L'OPÉRA MÉLODIQUE
MOZART

1901.

Il y a dans l'histoire de la musique des noms dont chacun représente un genre, une catégorie de la beauté sonore. On peut à la rigueur — et nous l'avons tenté précédemment — étudier chez le seul Palestrina la polyphonie vocale du seizième siècle italien. C'est dans les neuf chefs-d'œuvre de Beethoven que nous trouverons le centre ou le sommet de la symphonie. Quant à l'opéra symphonique, personne jusqu'ici n'en a partagé la gloire avec Richard Wagner. De même, l'opéra mélodique appartient en propre à Mozart. Il naît sans doute avant le jeune homme de Salzbourg, et lui survit; mais, sous cette main élue, il a donné ses plus exquises fleurs. Regardons-les un instant, non pas en boutons ni fanées, mais épanouies. Après avoir suivi, depuis les premiers Florentins jus-

qu'à Gluck, l'évolution de l'opéra récitatif, arrêtons-nous devant la perfection de l'opéra mélodique. A l'une il a fallu près de deux siècles, et l'autre n'a duré qu'un moment; mais, dans la destinée de cette forme d'art, c'est le moment de l'idéal. Essayons de le saisir. Tâchons de montrer premièrement que, dans l'opéra de Mozart, c'est la mélodie qui domine; nous définirons ensuite la valeur spécifique en même temps qu'expressive ou morale, et pour ainsi dire la beauté de corps et d'âme de cette mélodie sans pareille.

I

L'opéra de Mozart est l'un des principaux types de l'opéra musical : j'entends par là le drame en musique où la musique l'emporte, et non pas, comme dans l'opéra récitatif, la parole ou la poésie. L'autre type du genre, à la fois analogue et contraire à l'opéra de Mozart, pourrait bien être l'opéra de Wagner, qui donne la première place non pas sans doute à la mélodie, mais à la symphonie, c'est-à-dire encore et toujours à la musique. Wagner et Mozart, d'ailleurs si différents, se sont rencontrés en ce point. Grand musicien de théâtre, mais avant tout grand musicien, dans l'éternel débat entre la musique et la poésie, Mozart, on le sait, a pris délibérément le parti de la musique. Sa correspondance, à chaque page, en fait foi. Il écrivait un jour, à propos de l'*Enlèvement au sérail :* « Parlons maintenant du texte de l'opéra. Je sais bien que la versification n'en est pas des meilleures, mais elle s'est trouvée si bien d'accord avec les idées musicales (qui déjà

auparavant me trottaient dans la tête), que nécessairement elle devait me plaire; et je parie bien qu'à l'exécution on ne regrettera rien... Quant à la poésie de la pièce en général, je ne saurais vraiment la mépriser... Et... je ne sais... mais, dans un opéra, il faut absolument que la poésie soit la fille obéissante de la musique. Pourquoi donc les opéras italiens plaisent-ils partout, malgré toute la pauvreté de leurs livrets?... et cela même à Paris, comme j'en ai été témoin. Parce que la musique y règne en souveraine et fait oublier tout le reste... Un opéra doit évidemment plaire d'autant plus que le plan de la pièce sera bien composé, mais à la condition que les paroles auront été écrites uniquement pour la musique et qu'on n'y aura pas introduit çà et là des mots, ou même des strophes entières capables de gâter toute l'idée du compositeur, et cela pour l'amour d'une malheureuse rime qui, quelle qu'elle soit, mon Dieu! n'ajoute absolument rien au mérite d'une représentation théâtrale et lui nuit plutôt[1]. »

Les ouvrages de Mozart s'accordent avec sa doctrine. En est-il un plus merveilleux exemple que les *Noces de Figaro?* Où la musique a-t-elle jamais ainsi dominé les paroles? (A propos de la comédie de Beaumarchais, on hésite à dire : la poésie.) Mozart a transformé, transfiguré par les sons un chef-d'œuvre qui désormais semble beaucoup moins le sujet, ou le modèle, que l'occasion d'un chef-d'œuvre nouveau, très différent, très supérieur peut-être, où la musique a tout emporté.

1. *Lettres de W.-A. Mozart;* traduction de M. H. de Curzon (Hachette).

On dirait que Mozart vint achever et couronner en quelque sorte l'évolution qui, depuis longtemps, entraînait la poésie vers la musique. Celle-ci, que l'opéra récitatif avait d'abord soumise au verbe, ne tarda guère à souhaiter l'indépendance et même l'autorité. Un éminent historien de la littérature italienne, Francesco de Sanctis, a très bien vu les causes et les progrès de ce mouvement, qui prit naissance en Italie et n'eut son plein effet que dans le génie encore à demi italien de Mozart. La poésie — au moins la poésie italienne — s'était peu à peu dépouillée et comme vidée de ce qu'elle contenait d'expressif, pour ne retenir que ce qu'il y avait en elle de sensible ou de sensuel; pour développer de plus en plus « l'élément chantant et musical, qui perçait déjà dans l'œuvre d'un Tasse, d'un Guarini, d'un Marino. La sonorité ou la mélodie était devenue la première loi de la prose et des vers, et l'on fabriquait des périodes qui sonnaient en musique... La parole n'était plus une idée, mais un son, et, plutôt que de gâter les sons, on récitait les paroles à contresens... Quand le drame est devenu insipide et que la parole a perdu toute efficace, on cherche l'intérêt dans la musique, et tout le drame est chanté... L'antique littérature n'étant plus qu'une forme chantable et musicable, *cantabile e musicabile,* a pour dernière expression le drame musical, où elle n'est plus une fin, mais un moyen. Elle est mélodie et sert à la musique[1]. » La parole sans doute, autrefois maîtresse, garde encore un débris, une ombre

1. Francesco de Sanctis, *Storia della letteratura italiana.* Napoli, Cav. A. Morano, 1892, t. II, *passim.*

au moins de son empire. Elle subsiste en cette musique, puisque cette musique est chant. Mais elle n'y figure que pour s'y absorber et s'y évanouir. La mélodie triomphe, et Mozart est l'artisan de sa fortune, le héros de sa victoire.

Ainsi l'opéra de Mozart est surtout mélodie. Il l'est au fond et comme par essence. Il ne l'est cependant pas sans réserve et par système. En lui quelque chose de l'ancien récitatif demeure encore, et quelque chose annonce déjà la symphonie à venir.

Les plus beaux récitatifs de Mozart se rencontrent dans *Idoménée,* dans *les Noces de Figaro* (avant l'air de Suzanne sous les marronniers); enfin et surtout en deux scènes de *Don Juan :* l'une où doña Anna pleure sur le cadavre du Commandeur, l'autre où elle reconnaît en don Juan le meurtrier de son père. Par la composition, par le partage des forces musicales entre le récitatif et le chant, mais surtout par la déclamation, l'épisode religieux et funèbre d'*Idoménée* rappelle, s'il ne l'égale pas, le tableau du temple, d'*Alceste.* Quant au récit de Suzanne arrivant au nocturne rendez-vous, quelques paroles y résonnent avec une plénitude, une profondeur que Gluck n'a jamais dépassées. Rappelez-vous ces deux mots si simples : *l'amenità del loco,* et quelle grandeur mystérieuse, avec quelle suavité, la musique leur donne. Vraiment, c'est bien devant la beauté verbale que nous nous trouvons ici. Mais ici seulement. Partout ailleurs en cette célèbre page, la musique, au lieu d'être, comme chez Gluck, contenue dans la parole et d'en jaillir, semble venir à elle du dehors et l'enve-

lopper. De même, et plus encore peut-être, dans les deux récits de doña Anna, malgré l'énergie et la vérité de l'accent, la musique l'emporte. Que la faute en soit ou non à la langue italienne et à sa douceur, dès les premiers cris de la jeune fille : *Ma qual mai s'offre, o Dei! spettacolo funesto agli occhi miei!* les notes plutôt que les syllabes frappent et fendent le cœur. Une imprécation de Gluck, en français, porte des coups autrement rudes. Mais, dans l'ordre de la musique pure, Mozart aussitôt reprend l'avantage. S'il n'y a pas de mélodie à proprement parler en ce discours haletant, les éléments rien que musicaux y abondent. Une modulation, une attaque ou une secousse de l'orchestre, trois ou quatre accords, égaux et lugubres, sont autant de détails où se révèle le musicien plus grand que Gluck, l'ouvrier ou plutôt le maître sans pareil des formes sonores.

Quelques pages plus loin, vous le trouvez encore. Écoutez doña Anna reconnaissant son ravisseur et faisant à don Ottavio la narration de la funeste nuit. Tandis que le génie de Gluck se déploie et semble se complaire dans le récitatif, celui de Mozart ne fait en quelque sorte que le traverser. Au lieu des haltes de Gluck, quelle hâte, et comme l'orchestre tantôt presse et tantôt hache la voix! Voilà peut-être le chef-d'œuvre du récitatif de Mozart, de ce récitatif plus musical, encore une fois, que celui de Gluck. En faut-il une dernière preuve? Dans *Iphigénie en Tauride,* au début aussi de tragiques confidences, quelques accents d'orchestre servent d'exorde au discours d'Iphigénie. De

même, l'orchestre annonce brièvement les premiers mots de doña Anna : *Era già alquanto avanzata la notte.* Mais, tandis qu'une note, une seule, quatre fois répétée, suffit à Gluck, Mozart pose ici une série d'accords, et tel en est, avec la simplicité, le pouvoir, qu'ils égalent, dépassent la parole, et que c'est eux-mêmes, eux seuls, qui font vraiment la nuit. Ainsi, ne fût-ce qu'en deux mesures, la « musicalité » de Mozart se révèle plus riche que celle de Gluck et, dans les récitatifs de *Don Juan* ou des *Noces,* le son, plus que le verbe, apparaît comme la cause ou la source de la beauté.

La symphonie elle-même, ou l'orchestre, ne laisse pas d'y contribuer parfois, et le génie vocal n'est pas tout le génie de Mozart. Déjà, dans l'*Enlèvement au sérail,* Mozart obtient certains effets de l'instrumentation et des timbres. Pendant les répétitions de son ouvrage, il écrivait à son père : « Savez-vous comment j'ai rendu l'air de Belmont en *la* majeur : *O wie ängstlich, o wie feurig!* (Oh! avec quelle anxiété, avec quel brûlant désir bat mon cœur plein d'amour!) Le cœur qui bat est déjà annoncé d'avance par les violons en octaves. C'est l'air favori de tous ceux qui l'ont entendu... de moi aussi. On y voit le tremblement, l'irrésolution; on voit se soulever le cœur gonflé, ce qui est exprimé par un *crescendo;* on entend les chuchotements et les soupirs rendus par les premiers violons en sourdine et une flûte à l'unisson[1]. » Il arrive même que l'orchestre de Mozart, grâce à la nature seule des

1. Traduction H. de Curzon.

thèmes et à la façon dont il les attaque, nous donne l'impression d'une symphonie qui commence (voyez le dernier finale de *Don Juan : Già la mensa è preparata*). L'air de Suzanne, habillant ou déshabillant Chérubin à genoux devant la comtesse (*Venite, inginocchiatevi*); le duo de don Juan avec Leporello (*Eh via, buffone*); la plupart des épisodes qui forment le merveilleux finale des *Noces de Figaro*, sont autant de morceaux qui pourraient presque se jouer à l'orchestre seul. Sans la voix, les instruments encore chanteraient.

Mais la symphonie, comme le récitatif, n'est dans l'opéra de Mozart que l'exception ou l'accessoire; la mélodie y est le principal et la règle, une règle plus générale et plus absolue encore que n'est la déclamation dans l'opéra de Gluck ou la polyphonie dans l'opéra wagnérien. Cette mélodie, son bien par excellence, Mozart la prend où il la trouve. Il l'accueille d'où qu'elle vienne : de son divin génie, ou du génie plus humble, de l'instinct mystérieux de la foule. On sait quelle part il a faite, quels hommages il a rendus à la chanson populaire, en celui de ses chefs-d'œuvre qui réunit peut-être les plus familières et les plus nobles beautés. Après un exemple pareil, qui pourrait encore accuser de trivialité, voire de bassesse, telle ou telle page d'une partition récente? Quel auditeur de *Louise* refusera de se laisser charmer, émouvoir même par les cris de Paris, de notre Paris, quand Mozart n'a pas dédaigné de faire voltiger les refrains de Vienne sur les lèvres de Papageno?

Ouvrons à la première page, à l'index thématique, la

partition de l'*Enlèvement au sérail.* Nous y trouvons cette nomenclature : « n° 1, air; n° 3, air; n° 4, récitatif et air. » Sur vingt et un morceaux, douze airs, douze chants individuels ou mélodies; sans compter que les duos, trios, quatuors, qui forment le reste de l'ouvrage, sont écrits dans un style aussi mélodique au moins que concertant. Tel est le cas, dans *Don Juan,* du fameux trio des Masques, admirable concert, non pas de notes, mais de phrases et, puisqu'il n'y a pas d'autre mot, de mélodies. Comparez cet ensemble à tel morceau, polyphonique aussi, du seizième siècle, motet ou madrigal à trois voix. Celui-ci vous apparaîtra comme une combinaison de points, au lieu que, dans le trio des Masques, ce sont des lignes qui se développent, se correspondent et s'entrelacent. Ailleurs, il n'y a pas jusqu'à certaines gammes (scène finale entre don Juan et le Commandeur), gammes lentes et, grâce à cette lenteur même, perceptibles note par note, qui ne prennent une apparence mélodique : elles se jouent, mais il semble qu'elles pourraient aussi bien se chanter.

La mélodie est partout chez Mozart. Quelquefois au-dessus de l'harmonie, elle est parfois au dedans. Elle s'enferme, se cache parmi les accords arpégés accompagnant la mort du Commandeur, pour s'en dégager à la fin et perler, comme une larme qui tombe, en cinq ou six notes de hautbois.

Enfin l'orchestre même de Mozart est artisan de mélodie. Tantôt, au début d'un air, il en expose le thème; tantôt, comme dans l'air de Leporello : *Madamina! il catalogo è questo,* dans le duo du Cimetière, les mélo-

dies à chaque mesure jaillissent de l'accompagnement. Que dis-je! un tel orchestre fait plus qu'accompagner : il coopère. Il n'a rien de commun avec l'inutile et misérable guitare que deviendra, vingt années seulement après *Don Juan,* l'orchestre de l'opéra mélodique en décadence. Mais, en dépit de sa variété, de sa richesse, l'orchestre de Mozart est traité mélodiquement : il chante. On peut noter ici l'un des caractères du génie de Mozart. Tandis que Bach écrit souvent la phrase chantée dans le style instrumental, Mozart, au contraire, traite volontiers les instruments comme les voix. Et Wagner, un jour, Wagner, qu'en ces études rétrospectives on aperçoit de loin, comme au bout de toutes les avenues de notre art, Wagner, à cet égard, procédera beaucoup moins de Mozart que de Bach. Si nous comparons en passant l'orchestre de Mozart et celui de Wagner, nous constatons aussitôt qu'ils ne diffèrent pas seulement par la composition et les ressources matérielles, mais encore, et bien davantage, par leurs fonctions. L'orchestre de Wagner semble constamment ne parler et n'agir que pour son propre compte. Il fait peu de cas de la voix, à moins qu'il ne lui fasse violence. L'orchestre de Mozart, au contraire, la respecte ; il l'aime et, désireux de la servir, de l'imiter même, avec elle et comme elle, à chaque instant, il chante. Quelquefois il lui cède la place et, par sa discrétion, par sa retraite volontaire, il témoigne qu'elle peut, au besoin, se passer de lui. Mais, lorsqu'il s'unit avec elle, on ne saurait trop le redire, il ne souhaite que de lui ressembler. D'un bout à l'autre du grand air de Leporello, dès

que la voix se tait, ne fût-ce que pour reprendre haleine, l'orchestre lui réplique, mais en empruntant son langage, et, dans les courts silences de la mélodie vocale, ce sont des éclats de mélodie que jettent les instruments. Un instrument (le violoncelle) accompagne la coda de l'air fameux de Zerline : *Batti, batti, bel Mazetto!* Mais rappelez-vous avec quels ménagements, quelle sollicitude pour la voix délicate, et comme l'accompagnement fluide porte la mélodie, l'entraîne, et ne la submerge pas. Ailleurs, dans la scène du bal, on dirait que Mozart n'a réuni trois petits orchestres que pour leur faire jouer ensemble, et le plus aisément du monde, trois mélodies. N'est-ce point encore une mélodie en partie double que la célèbre sérénade, où la voix de don Juan et sa mandoline chantent chacune sa chanson? La mélodie toujours, une mélodie non seulement infinie à sa manière, mais en quelque sorte universelle, puisqu'elle est partout, enveloppe tout entier certain duo des *Noces de Figaro :* celui de la dictée, où le courant passe constamment de l'une des voix à l'autre, des voix à l'orchestre et de l'orchestre aux voix. Ici plus que jamais, tout chante. Et sans doute, puisque Suzanne écrit et relit un billet que lui dicte la comtesse, sans doute, pour exprimer la continuité de l'action, cette continuité de la musique, ce circuit ou cet échange perpétuel était nécessaire. Mais, tout de même, le rôle mélodique de l'orchestre ne résulte pas seulement de la situation. Il tient au caractère, à l'habitude du génie de Mozart. Il atteste une dernière fois que, pour le musicien des *Noces* et de *Don Juan,* la mélodie était la forme

que prenaient le plus volontiers tous les éléments et toutes les forces, même instrumentales, des sons.

II

Dans un article anonyme sur un livre inconnu, j'ai lu dernièrement cette page, qui m'a frappé :

« L'unité dans la musique est de deux ordres différents, ou, si l'on veut, offre deux dimensions, qui sont l'harmonie et la mélodie. L'harmonie, comme on le sait, est l'unité de plusieurs tons dans un seul accord.

« La science a posé son compas sur cette dimension de l'unité; elle a découvert que les tons qui s'accordaient entre eux avaient des rapports arithmétiques par le nombre de leurs vibrations...

« ... La seconde unité, celle de la mélodie, échappe entièrement à la science. Nous avons déjà vu cette belle définition du chant : une suite de notes qui s'appellent. Mais par quel charme s'appellent-elles? Par quel lien restent-elles attachées ensemble dans la mémoire et dans le cœur? Nul ne peut le dire. Les notes qui subsistent dans un accord ne s'appellent point dans l'ordre mélodique et ne peuvent former un chant; les notes qui, placées à la suite l'une de l'autre, forment un air, offrent des nombres de vibrations sans rapports ou, comme l'on dit, premiers entre eux, et pour trouver l'unité de ces nombres, il faudrait remonter à l'unité première et infinie où tous ces nombres sont un. C'est donc par une espèce d'intuition de l'infini que l'âme chante; c'est par cette intuition merveilleuse qu'elle

découvre entre les tons ces sympathies plus ou moins profondes qui attachent chaque note à celle qui la suit, et forment, de toutes réunies, ces guirlandes ravissantes que rien ne peut rompre.

« Sans doute on peut supposer que ces notes qui s'appellent sont complémentaires l'une de l'autre, qu'il doit y avoir entre elles la différence et l'attraction du positif et du négatif, et qu'ainsi leur union est un symbole de l'amour; mais il y a loin de là à reconnaître quelles sont les notes qui s'aiment, à mesurer à quel degré elles s'aiment, dans quelles circonstances elles s'aiment le plus, à saisir ainsi au vol tous les caprices de leurs amours. Ceci restera toujours le secret et la mesure du génie[1]. »

Il semble en effet, pour ces raisons profondes, que la mélodie soit le grand secret, et le plus caché, de la musique. A quoi tient la vulgarité de telle mélodie et la noblesse de telle autre? Analogue en apparence, celle-ci ne diffère de la première que par un détail, un rien, une ou deux notes peut-être. Mais, devant ces deux notes changées plus que devant les merveilles complexes de l'harmonie ou de l'instrumentation, la critique se déconcerte et s'arrête. Ici l'inconnaissable et l'irréductible commence. Eh bien! dans cet ordre de la beauté mystérieuse et simple par excellence, de l'unité qui ne se décompose pas, Mozart n'a pas connu de rival, ou du moins de vainqueur. Mélodie antique ou

1. P.-F.-G. Lacuria, *les Harmonies exprimées par les nombres*, 2 vol. in-8°. Chacornac éditeur, 1899. (Cité dans un numéro du *Courrier musical* de 1901.)

grégorienne, mélodie de l'Italie qui chante ou de la symphonique Allemagne, mélodie des Bach et des Haydn avant Mozart, des Beethoven et des Schubert, des Schumann et des Wagner après lui; mélodie créée par le génie d'un artiste, éclose sur les lèvres ou la flûte d'un berger, aucune mélodie peut-être n'est parfaite comme est parfaite une mélodie de Mozart. Jamais quelques notes ne se sont suivies comme Mozart les fait se suivre; jamais elles ne se sont attirées, appelées d'une voix aussi douce, jamais elles ne se sont aimées d'un aussi tendre amour.

« La mélodie, écrit M. Riemann dans son excellent *Dictionnaire de musique,* la mélodie est une succession de sons ayant entre eux des rapports logiques et déterminés. » Mais ces rapports sont de plus d'une sorte et comme à plus d'un degré. Ils existent d'abord entre les notes isolées, puis entre les groupes des notes formant les membres ou les périodes; enfin entre les diverses mélodies composant un morceau, que celui-ci d'ailleurs soit un air, un duo, un trio ou un ensemble.

Entre la première note et les suivantes, Mozart aperçoit immédiatement les affinités les plus délicates. La mélodie de Mozart ne se prépare ni ne s'annonce; elle ne se fait pas; elle est tout de suite, et tout de suite elle est admirable. Parfaitement dégagée de l'ancien récitatif, elle n'est pas engagée encore dans la mélopée ou dans la symphonie future. Définie et autonome, elle se détache sans peine. Pour exécuter un fragment isolé de Mozart, on sait très bien où le prendre et par où commencer; un fragment de Wagner embarrasse

davantage et nous oblige parfois à l'aborder gauchement et comme de côté.

L'opéra de Mozart est plein de ces débuts ravissants. Je sais dans *Idoménée* un air d'Ilia, où le premier mot (*Zefiretti*) n'est pas encore achevé que déjà nous devinons et croyons goûter d'avance le charme de toute la mélodie future. Cette anticipation est surtout sensible dans les airs — assez nombreux chez Mozart — dont le thème initial est constitué par les notes de l'accord parfait, quel que soit d'ailleurs le sentiment ou l'*éthos* de la mélodie : qu'elle exprime la fureur vengeresse, comme l'air de doña Anna : *Or sai chi l'onore,* ou l'amoureux désir, comme l'air de Suzanne sous les marronniers. Partout ainsi, dans le *Voi che sapete* de Chérubin aussi bien que dans la sérénade de don Juan, partout le génie mélodique de Mozart se découvre et se livre dès la première mesure; celle-ci forme en quelque sorte une courbe où la figure sonore s'inscrit tout entière, avant d'en sortir et de se développer.

Le développement, comme l'inscription, est admirable, et jamais la mélodie de Mozart ne donne moins qu'elle n'a promis. « Un autre charme de la musique de Mozart, écrivait Gounod dans son étude sur *Don Juan,* c'est l'étroite parenté qui relie entre eux les divers membres de la période musicale et lui donne ce caractère logique dont il a, plus que personne, le privilège et le secret. » La mélodie initiale une fois exposée, d'autres lui succèdent et s'en déduisent ainsi que les conséquences des prémisses ou les corollaires délicieux d'un axiome de beauté. Je me trompe : ce ne sont

pas d'autres mélodies, c'est la même, dont le progrès se poursuit et se consomme sous des formes analogues et, comme disait Gounod, parentes, parentes de la forme première et parentes entre elles par les rythmes, les valeurs et les tonalités. Elles dérivent et procèdent toutes de la mélodie mère, mais, participant de sa nature ou de sa substance, elles se distinguent d'elle par leur personne. Il ne faut pas confondre avec la variation, beaucoup plus extérieure et superficielle, cette évolution de la mélodie, fondée sur des correspondances intimes et sur d'essentielles conformités, dont l'œuvre de Mozart nous offre à chaque instant l'exemple. Un air de Mozart est, en toutes ses parties, un organisme parfait. Entre « les endroits forts », comme dit le président de Brosses, rien ne traîne ni ne détonne, et les « passages » qui les relient entre eux ne sont pas loin de les égaler. Les accessoires, ou les environs, et jusqu'au moindre détail, tout convient, tout concourt, et vous ne trouverez pas une mesure impertinente, ou seulement inutile, en trois ou quatre pages qui ne sont que mélodie, et qu'une mélodie. S'agit-il d'un air à répétition comme le *Non più andrai* des *Noces de Figaro?* Des épisodes spirituels et toujours assortis en remplissent les intervalles. La sérénade de *Don Juan* se compose de deux strophes, mais lesquelles! Puisque nous traitons aujourd'hui de l'opéra mélodique et avant tout musical, comparons ici un moment la poésie et la musique :

Deh! vieni alla finestra,
O mio tesoro.

Deh! vieni a consolar
Il pianto mio.

Se neghi a me di dar
Qualche ristoro,
Davanti agli occhi tuoi
Morir voglio io.

Ces deux quatrains, et deux autres qui suivent, voilà toutes les paroles de la sérénade. A les voir ainsi, dépouillées et piteuses, on admire comme elles se sont fondues, abîmées dans la musique; on s'étonne que Mozart ait pu faire, de ces maigres versiculets, quatre périodes admirables d'amplitude et d'équilibre, entre lesquelles l'accompagnement continu met, comme entre des colonnes, l'espace qu'il faut et qui suffit. Qui donc, en un jour d'enthousiasme, comparait au Parthénon les derniers quatuors de Beethoven? Assurément il se trompait. C'est bien plutôt la musique de Mozart qui ressemble au sanctuaire divin; c'est dans *Don Juan* et dans les *Noces* que l'eurythmie a disposé les sons comme sur l'Acropole les marbres.

Toute page de Mozart est un chef-d'œuvre de métrique, une figure mouvante, organisée en quelque sorte deux fois, dans la durée et dans l'espace. Quel discours, et de quel orateur, commença jamais avec plus de largeur, par une aussi magnifique période, que le grand air de Leporello : *Madamina! il catalogo è questo.* Il ne dure pas moins de quinze mesures, cet exorde; quinze mesures qui ne sont qu'une seule phrase, mais si pleine de vie, de verve et de joie, que l'air tout entier, que tous les racontars du valet et toutes les amours du

maître y sont comme contenues en puissance et vont tout à l'heure en sortir.

Au point de vue des proportions, de l'ordonnance et de la hiérarchie, en un mot de tous les rapports qui constituent la mélodie, l'air de Chérubin : *Voi che sapete*, n'a peut-être pas son pareil. La période initiale est de douze mesures ; celles qui suivent n'en ont que huit. La dernière seule, avant « la rentrée », en compte neuf, et ce retard d'un moment lui communique une incertitude, un trouble délicieux. Les rapports de rythme ne sont pas moins harmonieux ici que les rapports de nombre. La première phrase détermine d'avance les valeurs qui domineront pendant toute la longueur du morceau : une noire ou deux croches par temps, et çà et là, mais par exception, quatre doubles croches, pour donner plus d'élégance au dessin, au sentiment plus de vivacité. Enfin il n'est pas jusqu'aux modes qui ne se fassent équilibre ici. La mélodie monte, se hâte, et triomphe en majeur lorsque Chérubin chante sa joie (*ora è diletto*) ; elle se ralentit, s'abaisse et se fond en mineur, si l'enfant, tout bas, pleure sa peine (*ora è martir*). Une mesure, une demi-mesure parfois, suffit à ce jeu changeant de lumière et d'ombre. D'un bout à l'autre de l'air, par je ne sais quelle génération mystérieuse, la mélodie naît et renaît d'elle-même, et, se renouvelant sans cesse, elle ne s'épuise jamais. Après s'être en quelque sorte projetée, accrue hors d'elle-même, c'est à elle-même qu'elle revient, en elle-même qu'elle rentre. Agitée et haletante un moment à la fin de son cours, elle s'achève calmée ; de sorte qu'il ne

manque pas une correspondance et pas une vicissitude à l'harmonieuse économie de son être.

La vitesse même n'est jamais pour la mélodie de Mozart une cause de désordre. Les *allegros,* les *prestos* du maître ne sont ni plus pauvres ni plus confus que ses *adagios* ne sont languissants. Près de sauter par la fenêtre, et pour ainsi dire en sautant, Chérubin chante avec Suzanne un duo de quelques secondes, admirable de richesse autant que de brièveté. C'est une merveille d'emportement et d'abondance à la fois, que la pétillante chanson de don Juan : *Fin ch' han del vino.* Comme elle va, comme elle court, mais comme elle s'accroît et se renouvelle en courant ! Quelle variété d'accents et de tours Mozart donne ici au rythme, qui seul ne varie pas ! Comme il laisse fuir et, pour ainsi dire, filer le thème principal, pour le rejoindre et le ramener à sa guise ! Entre les innombrables mélodies de *Don Juan*, celle-ci n'est qu'une des moindres ; elle montre pourtant, mieux que beaucoup d'autres, comment, chez Mozart, la rapidité de la pensée n'en brusque et n'en étrangle jamais l'épanouissement.

La mélodie de Mozart, qui sait commencer, qui sait durer, sait également finir. C'est d'elle qu'on peut dire, sans ironie : « La chute en est jolie, amoureuse, admirable. » Autant que de ravissants débuts, Mozart a des fins adorables, des cadences dont personne, hormis notre Gounod quelquefois, n'a retrouvé le secret. Rappelez-vous comment s'achèvent les deux airs de Chérubin : d'abord quelle modulation imprévue, simple et pourtant efficace (de *si bémol* en *sol mineur*) donne aux

dernières mesures du *Voi che sapete* l'expression d'un presque douloureux émoi. Cet effet-là, sans doute, n'est que d'harmonie, car il consiste en deux accords. Mais un autre est tout mélodique. Il se trouve à la fin du premier air du page, sur ces mots : *E si non ho chi m'oda* (« Si je n'ai personne pour m'entendre »). L'air tout entier n'a été jusqu'ici, comme Chérubin lui-même, qu'un tourbillon; mais brusquement, sur le point de conclure, il se ralentit. Au lieu de bouillonner, quelques notes s'écoulent et perlent une à une. Analogues, par la direction descendante, aux autres notes de la mélodie, elles en diffèrent par le mouvement : les autres éblouissaient, elles attendrissent. Et cette halte, après cette course, est quelque chose de délicieux; c'est une nuance, une ombre, plus sensible chez Mozart que chez Beaumarchais, de mélancolie et de mystère.

Ailleurs même, partout ailleurs qu'en ces deux pages choisies, on sait que les cadences de Mozart ont une grâce unique. Mais elles ont encore quelque chose de plus : quelque chose de vraiment final et d'absolu qui manque trop souvent à nos cadences modernes. Celles-ci ne décident rien : elles nous laissent inquiets et dans le doute; celles de Mozart terminent tout : avec la certitude, elles nous donnent le repos.

Enfin, si une mélodie de Mozart est un organisme de notes et de groupes de notes, c'est un organisme de mélodies qu'un finale comme celui du second acte des *Noces de Figaro*. Chef-d'œuvre symphonique par le développement des motifs, il est peut-être encore plus un chef-d'œuvre mélodique par leur succession. Où

Wagner eût fait se combiner les thèmes (voyez le finale de la bagarre dans les *Maîtres Chanteurs*), Mozart les fait surtout se suivre. Ils paraissent ici tour à tour, jamais ensemble et toujours tout entiers. Si chacun d'eux se transforme parfois, jamais il ne se divise ou ne se dénature, comme dans les polyphonies wagnériennes, au point qu'on ne puisse plus le reconnaître ou le deviner qu'à ses misérables restes. En ce vaste épilogue, il n'y a pas une « idée » qui ne fournisse toute sa carrière et ne remplisse toute sa destinée. Encore une fois, le plus développé des finales de Mozart n'est pas autrement constitué que la plus brève de ses mélodies. Entre l'une et l'autre ordonnance sonore, la différence n'est pas de nature, elle n'est que de proportions.

III

Admirable en elle-même et si nous ne la regardons que comme sa propre fin, la mélodie de Mozart n'est pas moins admirable en tant que moyen d'expression. Nos confrères anglais estimeraient avec raison que ni la *practical* ni la *poetical basis* ne lui manque. Elle porte également et d'aplomb sur toutes les deux. Prétendre, ainsi qu'on le fait trop souvent, qu'elle n'est fondée que sur la première, ne lui reconnaître qu'une beauté spécifique et désintéressée, autrement dit indifférente et égoïste, cela me paraît à la fois un lieu commun et une calomnie. M. Romain Rolland observe justement : « C'est une exception dans l'œuvre de Mozart que le pur objet d'art, qui n'exprime pas un sentiment,

une passion, un état d'âme. » Gounod avait déjà dit : « Ce qu'on ne saurait trop remarquer, ni trop essayer de faire comprendre, ce qui fait de Mozart un génie absolument unique, c'est l'union constante et indissoluble de la beauté de la forme et de la vérité d'expression. Par la vérité, il est humain; par la beauté, il est divin. Par la vérité, il nous touche, il nous émeut, nous nous reconnaissons tous en lui et nous proclamons par là qu'il connaît vraiment bien la nature humaine, non seulement dans ses différentes passions, mais encore dans la variété de forme et de caractère qu'elles peuvent affecter. Par la beauté, il transfigure le réel, tout en le laissant entièrement reconnaissable; il l'élève et le transporte, par la magie d'un langage supérieur, dans cette région lumineuse et sereine qui constitue l'art, et dans laquelle l'intelligence redit, avec la tranquillité de la vision, ce que le cœur a ressenti dans le trouble de la passion[1]. »

Mozart enfin, dont le témoignage n'est peut-être pas le moins recevable, Mozart a bien connu la nature ainsi que le pouvoir de la musique, et de sa musique à lui, quand il écrivait à son père : « Bien cher papa, je ne puis pas écrire en vers : je ne suis pas poète. Je ne puis pas distribuer les phrases assez artistement pour leur faire produire des ombres et des lumières : je ne suis pas peintre. Je ne puis pas non plus exprimer par des signes et des pantomimes mes sentiments et mes pensées : je ne suis pas danseur. Mais je puis le faire avec des sons, car je suis musicien[2]. »

1. Gounod, *Don Juan*.
2. Lettre du 8 novembre 1777. Traduction de M. H. de Curzon.

Musicien en cette acception du mot, pour ainsi dire éthique ou sentimentale, Mozart le fut autant qu'en toute autre. Un des hommes qui l'ont compris le mieux, Grillparzer, ne l'a pourtant pas compris tout entier quand il a écrit : « Le musicien d'opéra qui se conformera le plus facilement aux paroles du texte est celui qui compose mécaniquement sa musique. Au contraire, celui dont la musique possède une vie organique et comme une nécessité fondée en soi, celui-là ne peut manquer d'entrer promptement en conflit avec les paroles. Il y a dans chaque idée mélodique une loi de formation et de développement qu'un génie vraiment musical regarde comme sacrée, comme intangible, et qu'il ne sacrifiera jamais au bon plaisir des mots. » Paradoxe en ce qui touche la musique en général, cette doctrine est, envers la musique de Mozart, une flagrante injustice. Le principe intérieur et nécessaire, la loi et la vie organique de la mélodie, Mozart n'a jamais rien sacrifié de tout cela, qui fait la beauté ; celle-là non plus, il ne l'a jamais trahie.

Autant qu'un grand musicien tout simplement, il est un grand musicien de théâtre, et cette antinomie que signalait Grillparzer, le propre du génie de Mozart et je dirais volontiers ce qu'il y a d'unique en son génie, c'est précisément de l'avoir résolue.

Chef-d'œuvre de forme toujours, la mélodie de Mozart est toujours un chef-d'œuvre d'expression. Lisez dans *Idoménée* (n° 11 de la partition Peters) la plainte encore douloureuse et déjà consolée d'Ilia, cette sœur plus jeune et moins farouche de doña Anna :

Se il padre perdei,
La patria, il riposo,
Tu padre mi sei.

Cela serait sublime, déclamé par Gluck; chanté par Mozart, c'est ravissant. Le contour de la mélodie est défini, mais le sentiment, la douceur en est sans bornes.

On pourrait écrire un traité de psychologie musicale à propos de *Don Juan* et des *Noces de Figaro*. Le grand finale des *Noces* commence par un trio entre Suzanne, la comtesse et le comte, qui croit Chérubin caché dans le cabinet. « Allons, la clef! *Quà la chiave!* » commande Almaviva, et sous ces mots il n'y a que trois notes, mais si belles et si vraies tout ensemble, qu'elles chantent et parlent à la fois. Elles sont tellement de la musique, qu'elles donnent pour ainsi dire le branle au finale, œuvre de musique pure; mais, en même temps, c'est la scène de théâtre qu'elles mettent en train, parce qu'elles sont action aussi.

L'esprit, en musique, est surtout mélodie; la succession, plutôt que la combinaison des notes, est la source principale du comique sonore, et, parce qu'il n'y a pas de plus grand mélodiste, il n'y a pas de musicien plus spirituel que Mozart. Je n'en connais pas non plus de plus tendre, et ses mélodies fondent le cœur. On ose à peine parler encore du *Voi che sapete,* de ce chant où semblent se concilier, dans un sourire proche des larmes, toute la joie et toute la mélancolie de l'âme et du visage humain. Que de mélodies, en cette partition des *Noces,* tantôt palpitent et tantôt languissent d'amour!

Ce sont les deux airs de la comtesse, dont le contour, et je dirais volontiers l'ovale, a tant de plénitude et de pureté. C'est le duo de Suzanne et du comte, qu'il suffit de comparer avec un autre, d'un maître et d'une soubrette aussi (dans la *Servante maîtresse*), pour sentir tout ce que, de Pergolèse à Mozart, la mélodie a gagné en souplesse et comme en modelé. Je ne songe pas seulement à la partie concertante du duo, mais à l'introduction qui le prépare, à ce bref et délicieux dialogue où se croisent et se répondent le désir d'Almaviva et la malice de Suzanne : *Verrai? — Si. — Non mancherai? — No.* Rappelez-vous le chromatisme de ce passage, et comme les notes se frôlent, comme se caressent les voix. Celle de Suzanne, en vérité, ne semble pas railler toujours; quelquefois, — sur ces mots, entre autres : *Signor, la donna ognora tempo ha di dir di si,* — elle prend un accent étrange et qu'à la brune, sous les arbres du parc, elle retrouvera plus profond encore et vaguement troublé. L'air des Marronniers! Fut-il jamais une plus belle invocation aux puissances de l'amour et de la nuit! La musique, ici, dépasse et déborde la situation et le personnage. Elle les transforme et les transfigure. *I furti miei,* dit le texte, mais il a beau dire; la mélodie, elle, est sincère, et ce que chante Suzanne, d'une voix qu'elle ne se connaissait pas elle-même, c'est la réalité, non la feinte et le mensonge d'amour. « N'accusez, disait hardiment Bossuet à la fragilité féminine, n'accusez ni le tempérament, ni les étoiles. » Quelque chose de cette double influence est sensible dans la mélodie de Mozart, mais, plutôt

que de l'accuser, elle s'y complaît et s'y abandonne : « *Vieni, ben mio!* Viens, ô mon bien, et donne ton front. Je veux le couronner de roses. » Souvenez-vous de cette courbe sonore et de cette molle cadence. L'Épouse du Cantique n'appelait pas plus tendrement le bien-aimé. Nous sommes ici devant l'un des premiers chefs-d'œuvre de la mélodie d'amour, un de ceux qui faisaient si bien dire à Cherbuliez, qu'aux grelots de la marotte de Figaro Mozart avait ajouté des clochettes d'or.

Don Juan comme les *Noces, Don Juan,* d'un bout à l'autre, respire la vérité et la vie. Pour la justesse et la précision de l'analyse, pour la représentation musicale des caractères, la mélodie de Mozart égale au moins le récitatif de Gluck et la symphonie de Wagner. Dans cet « opéra des opéras » qu'est *Don Juan,* dans ce chef-d'œuvre où, comme à celui dont parle le poète, il semble que le ciel, la terre et l'enfer aient mis la main, pas un personnage, fût-ce le moindre, n'est sacrifié. Le rôle de doña Elvire elle-même, qu'on traite volontiers d' « ingrat », a des parties de comédie, il en a d'élégie dramatique, également justes, admirables également. Est-il rien de plus féminin que la première entrée de l'épouse? L'éventail menaçant et le peigne en bataille, elle accourt, et de sa bouche irritée l'invective conjugale jaillit. En son « air », espèce de concerto pour voix et orchestre, on doute si la mélodie est plus aigre, ou plus rêche l'accompagnement. L'une pique les notes comme des épingles, l'autre les plante ainsi que des clous; tous deux rivalisent de sécheresse et de rigueur. « *Ah! chi mi dice mai quel barbaro dove è?* Qui pourrait

bien me dire où est ce barbare ? » Les femmes de Molière disaient : « Mon pendard ; » mais, avec plus de style et de noblesse qu'elles, la grande dame de Mozart n'a pas moins de vivacité.

Attendons un moment. Voici que doña Elvire rencontre doña Anna. En une phrase admirable, d'un tout autre caractère, elle la salue et l'avertit :

Non ti fidar, o misera,
Di quel ribaldo cor.

« Ne te fie pas, ô malheureuse, à ce cœur déloyal. Il m'a déjà trahie ; à ton tour, il te trahira. » Doña Anna répond avec une dignité triste, et, pendant quelques mesures, c'est, entre les deux femmes, entre les deux pures victimes d'un seul et terrible amour, un échange de mélancoliques assurances et de compliments douloureux. On le sent à la grave douceur de son chant, doña Elvire n'en veut point à sa jeune et triste rivale, et cet avis qu'elle lui donne, la compassion l'inspire, et non la haine ou seulement la jalousie.

Plus loin, allons plus loin, jusqu'au trio de la fenêtre, et là, sous le charme de la nuit, de la nuit d'Espagne qui faisait trembler la voix de Suzanne elle-même, nous verrons ce cœur de femme et d'épouse achever de s'attendrir.

L'âme de la vierge orpheline, au contraire, ne s'apaise jamais. Est-ce à dire pour cela qu'elle ne soit qu'une âme de colère ? Non pas. Fût-ce au paroxysme de sa filiale et vengeresse fureur, en attaquant la fameuse apostrophe : *Or sai chi l'onore,* il suffit que doña Anna

dise : « Mon père! » pour qu'on sente sa voix défaillir. Admirable défaillance, et deux fois admirable : parce que, dans l'ordre de la musique, les quelques notes qui la traduisent participent de la figure sonore et rentrent en elle, au lieu de la rompre ou de l'altérer; parce qu'ici, comme toujours chez Mozart, la force et la beauté de l'expression n'est faite que de la force et de la beauté de la mélodie.

Une mélodie encore, celle du *Batti, batti, bel Mazetto,* reflète en son courant capricieux l'âme rusée et fuyante de Zerline. Elle fuit elle-même, la mélodie; l'accompagnement perfide glisse et se dérobe avec elle, et, pendant un instant, c'est le sourire du Vinci que nous croyons voir passer sur la musique de Mozart.

Les caractères que Mozart a tracés ne se démentent jamais, fût-ce dans les plus insignifiantes ou les plus invraisemblables conjonctures. Qui pourrait savoir où se sont rejoints, et comment, les six personnages du sextuor de *Don Juan :* doña Elvire et Leporello, Mazetto et Zerline, don Ottavio et doña Anna? Le lieu de la scène, dit le livret, est une cour dans le palais du Commandeur. Mais il est peu croyable que le logis de ce mort reste ouvert ainsi, la nuit, à tout le monde. Le théâtre représente plutôt un terrain vague, et j'admets que Leporello, pris pour don Juan par Elvire, ait amené là, pour s'en débarrasser, la femme de son maître. Zerline aussi passait par là sans doute, reconduisant avec d'amoureuses promesses Mazetto battu et content. Mais, pour doña Anna, pour don Ottavio qui l'escorte, quelle étrange façon de promener par les rues, à la belle étoile,

l'une son désespoir et l'autre son amour ! Et pourtant, de cette rencontre saugrenue, pour ne pas dire grotesque, de ce chassé-croisé dans les ténèbres, Mozart a fait un concert admirable, non seulement entre des parties, instruments ou voix, mais entre des caractères et des âmes; entre l'épouse abusée, mais qui reste fière, et le valet poltron et paillard, entre la ma drée villageoise et son benêt de promis, entre le pâle sigisbée et l'inconsolable orpheline.

Quel concert encore que le trio du balcon, et comme la mélodie y baigne en quelque manière dans le sentiment qui l'enveloppe et la pénètre de toutes parts! Chaque personnage soutient ici son rôle : attendrie et près de pardonner, Elvire continue de se plaindre, Leporello de railler et don Juan de mentir, quand, afin de mieux abuser la maîtresse, il dérobe d'avance quelques accents à cette sérénade que bientôt, pour la camériste, il chantera tout entière. Ici encore, au-dessus des nocturnes mélodies, nous croyons voir palpiter les étoiles, et, plutôt que de les accuser, doña Elvire, comme autrefois Suzanne, invoque et bénit les douces conseillères d'amour.

Une autre leur commande, et sa voix semble étinceler de leurs feux : c'est la Reine de la nuit. Ses chants ont été souvent méconnus et traités de fastidieuses roulades. Ils sont pourtant quelque chose de plus. Purement vocale, ou même vocalisée, il est rare que la mélodie de Mozart perde toute expression. Il arrive seulement, en notre pays, que sa force expressive ne puisse rien contre le néant ou l'ineptie de la mise en

scène, contre une traduction tantôt insipide et tantôt insensée. Mais un de nos confrères a rapporté quelle fut son émotion, à l'Opéra de Munich, lorsqu'il vit paraître, en plein ciel, « à mi-hauteur du théâtre, la Reine de la nuit, le front ceint d'une couronne d'étoiles, vêtue d'une longue robe noire, droite, immobile, hiératique. Elle commença son air, et cette voix claire qui tombait du milieu du ciel, de très loin, solennelle d'abord, puis plaintive, avait quelque chose de pénétrant et de froid comme une lame d'acier. Soudain les fusées des vocalises éclatèrent, les notes se précipitèrent en traits suraigus, et cela était étrange et poétique. On eût dit un scintillement d'astres, une danse d'étoiles dans le ciel pur et profond d'un soir de printemps; ce n'était plus un morceau de virtuosité, mais un tableau musical d'une rare et troublante poésie[1]. »

Voilà le sens et l'expression que peut avoir un air de Mozart, alors même qu'il ne consiste qu'en des traits et des vocalises; voilà la pensée ou le sentiment qui se cache sous les apparences d'un exercice de virtuose; voilà, dans l'opéra mélodique, la part du paysage et de la nature après la part de l'humanité.

IV

Un opéra de Mozart ne constitue pas seulement un groupe et comme une galerie de personnages vivants. Ainsi que toute œuvre d'art supérieure, il possède une

1. M. Julien Tiersot, *Étude sur la « Flûte enchantée »*.

signification plus étendue, et, s'élevant au-dessus des représentations individuelles, il exprime ou réalise un idéal de la vie elle-même.

De cet idéal il semble que le premier caractère soit la simplicité, je dirais même la familiarité. Mozart ne nous tient pas à distance; jamais il ne nous écarte, ne nous étonne ou ne nous humilie; plutôt que de nous dépasser, il nous élève avec lui. Grillparzer l'a remarqué finement : « Il a préféré paraître plus petit qu'il n'était, plutôt que de s'enfler jusqu'au monstrueux. » Il ne dédaigne pas de prendre l'action et les personnages de ses chefs-d'œuvre dans le cours ordinaire des choses et dans la moyenne de l'humanité. Don Juan n'est vraiment un héros, le héros du mal, qu'à la dernière scène, et nulle part ailleurs la musique ne l'a marqué du signe fatal et presque sacré que la poésie a trop souvent cru lire sur son front. Mozart n'exagère rien, pas même la mort, et, sous l'épée de don Juan, ce n'est pas non plus un héros qui tombe, ce n'est qu'un homme comme nous. A côté de parties fantastiques et vraiment célestes, la *Flûte enchantée* en a de très modestement humaines, et les refrains populaires s'y mêlent sans honte à de sublimes liturgies. Est-il rien de plus accessible, de moins intimidant que les mélodies de Mozart? Les plus admirables n'ont l'air que de faciles chansons. Un enfant les retient sans peine. Il est vrai que, pour les trouver, il a fallu presque un dieu; mais ce dieu s'est fait notre semblable et il a habité parmi nous, plein de grâce et de vérité. Je ne sais pas un autre génie, hormis peut-être celui de Raphaël, dont l'humanité voile

et tempère ainsi la nature divine; je ne vois pas un autre idéal dont on puisse répéter avec Gounod, en deux mots qui disent tout, qu'il est à la fois supérieur et prochain.

Il est intime et craint la foule. Ce propos apocryphe : « J'ai fait *Don Juan* pour moi et quelques amis, » mériterait d'avoir été tenu. Les formes les plus récentes du drame musical : le « grand opéra français » ou la polyphonie wagnérienne, supportent et comportent même, devant un public nombreux, sur une vaste scène, le déploiement de toutes les forces, de toutes les richesses matérielles et sonores. L'opéra mélodique a de moindres exigences : une petite salle et de grands artistes suffisent à ces tableaux exquis d'une vie discrète, qui ne veulent point de cadres trop larges et trop éclatants.

Si l'harmonie, malgré le vers fameux, n'est pas toujours « fille de la douleur », presque toute mélodie de Mozart est fille de la joie : d'une joie sans vulgarité ni violence, joie légère et vive, pareille à l'air subtil que les Athéniens se vantaient autrefois de respirer. Et voilà le second trait de l'idéal de Mozart. Quelques soupirs, quelques sanglots même, et déchirants, se fondent et se perdent en la sérénité de ses chants, presque tous inspirés par la douceur et non par la douleur de vivre. On rappelait dernièrement un mot de Liszt : « Chopin avait mal à la poitrine; Schumann avait mal à la tête; Beethoven avait mal à l'humanité. » Mozart, en musique du moins, n'avait mal nulle part. Il n'a jamais fait de sa mélodie la confidente et la révélatrice de ses souffrances, qui durèrent autant que sa vie. Et, partout en

son œuvre, c'est la vie qui a raison contre la mort. Jusque dans le cimetière et devant l'homme de marbre, la vie s'égaye et rit parmi les tombeaux. Si, dans l'admirable sextuor, s'élèvent tour à tour, et plus tragique l'une que l'autre, la plainte de doña Anna, puis celle de Leporello, on sait quels thèmes alertes, quels rythmes piqués et pointés leur répondent. *Dramma giocoso,* voilà bien le vrai titre de *Don Juan,* où l'élément dramatique n'est point celui qui l'emporte.

Cette joie, Mozart n'a jamais, comme Beethoven, à la conquérir. Elle est en lui naturellement et toujours. Elle le possède sans l'agiter et, loin de le jeter dans le désordre ou le délire, elle l'établit dans une paix que ne saurait longtemps altérer nulle douleur. Cela est sensible dans la plainte d'Ilia que nous avons citée plus haut :

Se il padre perdei,
La patria, il riposo,
Tu padre mi sei.

Il riposo, voilà le mot où Mozart en quelque sorte a répandu toute sa tendresse. Sereine encore plus que mélancolique, en dépit de la situation et du personnage, c'est le repos, ce n'en est pas la perte, que l'exquise mélodie a chanté.

Autant que de paix et de joïe, l'idéal de Mozart est d'amour, mais d'un amour, comme sa joie, sans violence ni transports. Ne disons pas sans langueur et sans voluptueux mystère : ce serait oublier Chérubin, Suzanne et la comtesse elle-même. Un souffle chaud, nous l'avons vu, passe parfois sur la mélodie de Mozart,

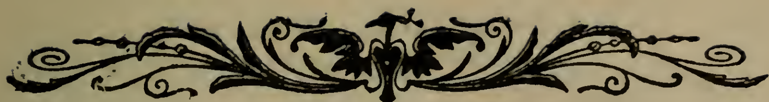
mais il ne fait qu'y passer. Dans l'histoire de la musique amoureuse ou de l'amour en musique, *Don Juan* même ne tient pas le rang d'un *Tristan* ou d'un *Faust*, et le fameux duo : *Là ci darem la mano,* résume en deux pages exquises, mais brèves, une histoire que la musique, ailleurs, a mis plus de temps et d'ardeur à conter. Aussi bien le Mozart de *Don Juan* n'est-il pas le Mozart le plus tendre. Il y a plus d'amour, non seulement dans les *Noces de Figaro,* mais dans un couplet ou dans un air de l'*Enlèvement au sérail* et dans le duo de la *Flûte enchantée.*

« Celui qui a trouvé celle qui l'aime, s'il croit son amour loyal et fidèle, qu'il l'en récompense avec mille baisers! Qu'il lui rende douce la vie tout entière, qu'il soit son consolateur et son ami! » Ainsi chante un personnage de l'*Enlèvement au sérail.* Et la chanson légère, exquise de douceur ingénue et de naïve pureté, cette chanson qui s'achève en mineur, dans un demi-sourire, cette chanson qui n'est pas seulement jolie, mais bonne, ressemble à l'amour tel que Mozart l'éprouva. D'autres, non moins candides et touchantes, rendent un témoignage pareil. Lisez, toujours dans l'*Enlèvement au sérail,* les chastes romances de ténor (une surtout, en *mi bémol*) où Belmont célèbre sa chère Constance. Feuilletez ensuite la correspondance de Mozart, et dites si les lettres du maître à la Constance véritable, celle qui fut sa femme, ne trahissent pas le même amour.

Il inspire enfin, cet amour sans violence et presque sans passion, cet amour qui jamais ne trouble, ne brûle

ou ne dévore, il inspire le ravissant duo de la *Flûte enchantée*. On est tenté parfois de résumer en quelques mots le caractère moral et, comme disaient les Grecs, l'*éthos* du génie d'un grand artiste. Pour Mozart, il faudrait des formules divines. « Heureux les doux! Heureux les pacifiques! Heureux ceux qui ont le cœur pur! » Le ravissant duo de la *Flûte enchantée* ne serait pas un commentaire indigne de cette triple béatitude. Je ne sais pas un chant plus mélodique : c'est à peine si l'orchestre l'accompagne. Je n'en connais pas de plus pur, de plus pacifique et de plus doux. Aucun autre ne ferait mieux voir que, si l'opéra de Mozart est surtout mélodie, la mélodie y sait tout exprimer, que rien de ce qui est humain ne lui est étranger, et que notre âme est tout entière en son pouvoir.





II

LA SONATE POUR PIANO

The piano forte sonata, its origine and development,
by J.S. Shedlock, B.A. — Methuen and C°, London.

1900.

C'est une « espèce » admirable et presque disparue, dont l'évolution totale s'est accomplie en deux cents années, de la fin du dix-septième siècle à celle du siècle dernier.

La sonate pour piano, forme de la musique pure, en est une forme plus libre que la fugue, plus idéale que la « suite », et moins sociale que la symphonie. Celle-ci gardera toujours l'avantage du nombre. Elle le possède en quelque sorte deux fois : elle existe par le nombre et pour le nombre. Elle doit au nombre non seulement l'intensité, mais la variété des sons. La sonate pour piano peut être — et chez Beethoven elle l'est souvent — symphonique autant que la symphonie même, par le développement et la combinaison des idées; elle ne saurait l'être par la diversité des timbres. Infinie en ses formes, elle est bornée dans sa couleur. La symphonie est foule et s'adresse à la foule. Le génie ou l'âme d'un Beethoven est divisé par elle deux fois : entre ceux qui l'exécutent et entre ceux qui l'entendent. La sonate pour

piano ne demande au contraire qu'un seul interprète et peu d'auditeurs. De ces derniers même elle peut se passer, et ce n'est pas alors qu'elle est le moins belle. Alors il n'y a plus en présence, tête à tête et, si j'ose dire, cœur à cœur, que le maître qui parle et le serviteur qui écoute. La sonate alors nous apparaît comme le mode lyrique par excellence — étant le plus individuel — de la musique pure. Ne les disant qu'à nous, il semble que le musicien nous dise de lui des choses plus intimes, partant plus précieuses. Il nous donne l'illusion de sa faveur ou de son choix, et la personnalité, ou l'égoïsme, nous ferait aisément préférer la sonate, cette sublime confidence, à la symphonie, ce manifeste éclatant.

Aussi bien, dans l'ordre du temps, la sonate a précédé la symphonie. Elle a servi de base et de type à toute œuvre instrumentale classique, et, par le duo, le trio, le quatuor, le quintette, etc., le genre le plus restreint de la musique de chambre aboutit au genre le plus étendu de la musique de concert.

La sonate pour piano est plus « idéale » que la « suite », d'où elle est sortie. La « suite », une des « plus anciennes formes musicales cycliques », est une série « de plusieurs morceaux de danse écrits dans le même ton, mais de caractères différents. Les plus anciens groupements de cette espèce qui nous soient connus se trouvent dans les livres de luth de la première moitié du seizième siècle[1]. » Les deux genres ne se distinguèrent pas d'abord très nettement; ils demeurèrent quelque temps

1. Riemann, *Dictionnaire de musique,* traduit par M. Georges Humbert, Paris, Perrin et Cie, 1899.

mêlés, sinon confondus. Corelli ne s'interdit pas de donner à ses *adagios*, à ses *allegros*, des titres de danses. Marpurg écrivait en 1762 : « Les sonates sont des compositions en trois ou quatre parties, intitulées simplement *allegro, adagio, presto*, etc., mais qui, par leur caractère, peuvent être en réalité une allemande, une courante, une gigue. » Quoi qu'il en soit, par nature et par définition, la « suite » est une série de danses, et la sonate un groupe de morceaux. Telle est la différence essentielle et qui n'a fait que s'accroître. Le menuet lui-même, ce dernier vestige de la danse, a fini, dans la sonate et dans la symphonie, par céder la place au *scherzo*. Ainsi l'art instrumental s'est dégagé peu à peu de la représentation matérielle; l'image ou le souvenir physique est allé s'effaçant, et de l'accompagnement des mouvements du corps, c'est à l'expression des mouvements de l'esprit et de l'âme que la musique s'est élevée.

Plus libre que la fugue, la sonate est aussi plus émouvante. Œuvre de raison et de logique sans doute, elle l'est pourtant d'une logique moins étroite et d'une moins abstraite raison. La fugue éclate surtout aux esprits; la sonate, comme la symphonie, aux âmes. La loi de rigueur commande à l'une; à l'autre, c'est la loi de grâce. Hans de Bulow comparait un jour le *Clavecin bien tempéré* et les sonates pour piano de Beethoven à l'Ancien et au Nouveau Testament. Il avait raison. Les deux œuvres se complètent; elles sont toutes les deux nécessaires et suffisantes à la perfection de notre foi.

Guidé par l'excellent historien anglais de la sonate, nous pouvons en parcourir le cycle entier. Ici, comme

en tout l'ordre de la musique pure, Beethoven occupe le sommet. Jusqu'à lui, le chemin monte; il descend après lui. Mais les deux pentes sont belles. Pauvre piano, qu'on raille et qu'on maudit, instrument disgracieux et qui semble « une harpe mise en bière[1] », que de chefs-d'œuvre, depuis deux siècles, la musique a cachés en lui! En lui seul, seul capable, entre tous ses frères sonores, d'enfermer tant de pensée, tant d'action et tant de rêve. Il semble qu'en ses flancs élargis d'âge en âge, un nouvel univers se soit formé, et que, laissant à l'orgue l'auguste soin des choses divines, il ait pris pour lui-même le souci, plus humain, de nos passions terrestres. Il les connaît et les partage, il les exalte ou les apaise toutes. Je ne sais pas un répertoire supérieur en richesse, en beauté, à celui de la sonate pour piano. Le monde extérieur lui-même y est quelquefois représenté. Mais le monde moral surtout, et tout entier, en constitue le sujet ou la matière infinie. Nous retrouvons là tous les degrés, tous les modes aussi de notre sensibilité. Il n'est pas jusqu'à certains « objets », comme disaient les amants d'autrefois, dont certaines sonates, et des plus illustres, ne nous retracent l'image étrangement personnelle et vivante. Telle sonate en *la* mineur fut composée par Mozart à vingt ans non seulement en l'honneur, mais à la ressemblance même d'une enfant qui l'avait charmé. Qui pourrait entendre commencer la sonate en *ut dièse* de Beethoven sans voir paraître, à la lumière pâle et comme au « clair de lune » de ces

1. M. Maurice Griveau.

tristes accords, l'ombre de la comtesse Juliette? Mais surtout qui dénombrera les sentiments en quelque sorte abstraits, ou plutôt inappliqués, dont la « sonate pour piano » constitue l'inépuisable trésor? Voici Haydn au cœur innocent et presque enfantin; voici la divine pureté de Mozart. Voici Beethoven, le héros, et derrière lui, au-dessous de lui, ceux qui se sont partagé son héritage. D'un bout à l'autre du siècle, voici Schubert, Weber, Schumann, Chopin, Brahms et Liszt. Voici toutes les énergies et toutes les faiblesses, la puissance de l'être et ses défaillances aussi. Voici les marches, allègres ou funèbres, la paix et le trouble, la maîtrise et l'abdication de soi-même, toutes les extrémités de la joie et de la douleur. Ainsi, grâce à la sonate pour piano, l'un de nous, seul, et sur un seul instrument, peut évoquer la vie tout entière. Elle vient à lui, elle sort pour lui des touches d'ébène et des touches d'ivoire, double matière dont sont faites éternellement les deux portes de nos songes.

I

« Il y eut un homme nommé Jean, » qui paraît bien avoir été l'auteur de la première sonate pour piano. Né en 1660, mort en 1722, Jean Kuhnau fut, à Saint-Thomas de Leipzig, le prédécesseur immédiat de Jean-Sébastien Bach. C'est en 1695 qu'il publia sa première sonate, avec une série de sept « suites » (*Partien*) « pour l'agrément particulier des amateurs ». D'autres suivirent bientôt, sous ce titre : *Frische Clavier Früchte* (*Fruits frais pour le piano*). Nous dirions plutôt : *Fruits verts*, et

dont la verdeur même est ce qui nous plaît aujourd'hui. La sonate alors ne possède qu'en puissance et comme en promesse le goût et la taille que plus tard elle prendra. L'idée en est forte, mais courte. Elle ne se développe et ne s'organise pas. Déjà pourtant quelques signes paraissent : un accent, une attaque fière, une ferme réponse de la dominante à la tonique; çà et là, dans un *adagio* de trois ou quatre lignes, entre deux *allegros* un peu secs, une ombre de mystère ou de rêve.

D'autres sonates de Kuhnau possèdent ce mérite, ou du moins ce caractère particulier, d'être des œuvres descriptives, et d'apporter ainsi un élément, peut-être même un argument, dans la grave et difficile question de la musique à sujet ou à programme. Vieille question et, pour la musique, ambition ou prétention éternelle, tour à tour reconnue et condamnée. L'antiquité l'avait admise, et le genre instrumental qui, chez les Grecs, offrait quelques analogies avec la sonate moderne, le *nome pythique,* représentait le combat d'Apollon contre le serpent. On trouve au neuvième livre de Strabon l'analyse d'un de ces nomes, composé par Timosthène, amiral de Ptolémée Philadelphe. Ainsi le fameux combat, sans avoir rien de naval, inspirait même des marins. L'auteur, dit Strabon, avait partagé son œuvre en cinq morceaux. Il faisait assister l'auditeur : dans l'anacrousis, aux préparatifs; dans l'ampira, aux premières escarmouches; dans le catakéleusme, au combat lui-même; dans l'ïambe et dactyle, aux acclamations qui suivent toute victoire; enfin, dans les syringes, à la mort du monstre, « dont on croyait entendre les

derniers sifflements, tant l'imitation des instruments était parfaite ». Légitimes ou non, les droits de la musique à la description et au pittoresque sont du moins fondés sur l'ancienneté, et, puisqu'ils s'exercèrent dès l'origine, c'est donc qu'ils parurent d'abord naturels et presque nécessaires.

Souvent contestés, ils n'ont jamais été abolis. Hier encore un jeune maître allemand les revendiquait en ces termes : « Il serait très heureux, écrit M. Weingartner, qu'un historien de la musique voulût bien établir une fois, très profondément et solidement, que ce qu'on nomme aujourd'hui à la légère *la musique à programme,* n'est nullement une invention des nouveaux compositeurs, mais que plutôt la tendance à exprimer par la musique des pensées nettement indiquées, des événements même, est évidemment aussi vieille que la musique comme nous la comprenons généralement. Chez les anciens Néerlandais et Italiens, aussi bien que chez les maîtres allemands avant Bach, nous trouvons des compositions avec des titres et des explications[1]. »

M. Shedlock en donne plus d'un exemple antérieur aux « Sonates bibliques ». C'est une fantaisie de John Mundray sur le beau et le mauvais temps. C'est l'œuvre de Frohberger, un maître qui passait pour savoir exprimer également sur le piano les faits, les idées et les sentiments. C'est une série de « suites » de Buxtehude,

1. *La Symphonie après Beethoven,* par M. Félix Weingartner; traduction française de Mme Camille Chevillard. Paris, chez Durand et fils et chez Fischbacher.

pour le piano toujours, sur la nature et les caractères des planètes. De tels précédents n'étaient pas ignorés de Kuhnau. Il les cite et s'en autorise dans la longue introduction qu'il a placée en tête de ses « Sonates bibliques ». Il y définit aussi le pouvoir des sons. La musique est capable, suivant lui, de produire des effets merveilleux, mais en certains cas avec le concours de la parole. Elle sait rendre la joie et la tristesse en général (nous dirions aujourd'hui : en soi) ; mais, dès qu'elle cherche le sens individuel et l'expression particulière, aussitôt l'assistance des mots lui devient nécessaire. Kuhnau rappelle à ce propos une sonate qu'il venait d'entendre et qui se nommait la *Medica,* « la Médecine ». L'auteur y représentait d'abord l'état du malade, l'agitation des parents inquiets et courant chercher le médecin. Mais sous la gigue finale, qui devait figurer la convalescence, il avait, pour plus de sûreté, rédigé ce bulletin écrit : « Le malade va de mieux en mieux, sans être complètement rétabli. »

Kuhnau, lui non plus, ne se fiait pas toujours, nous l'avons dit, à la musique seule. Il a joint des commentaires détaillés à sa « Représentation musicale de quelques histoires de la Bible, en six sonates pour piano, destinées au plaisir de tous les amateurs ». La première a pour sujet le combat de David et de Goliath. Un rythme pointé sert de *leitmotiv* au géant. Un choral figure la prière des Israélites. Un thème pastoral évoque David lui-même et sa jeunesse de berger. Tout est décrit : le défi, la rencontre, l'assistance, le sifflement de la fronde, la chute du monstre et la fuite des Philistins.

Pas un détail n'est omis et pas un n'est ridicule, parce que pas un, tout en étant imitatif ou pittoresque, ne cesse d'être musical. Plus musicale encore et surtout moins extérieure, la seconde sonate nous montre Saül guéri de ses fureurs par la harpe de David. Ici, non sans quelque raison, M. Shedlock a pu surprendre, en telle ou telle mélodie, comme un pressentiment de Bach, de Mozart même, que dis-je? de Beethoven, et du plus grand, celui de la dernière sonate pour piano. La troisième sonate (le mariage de Jacob) débute par une gigue destinée à peindre l'allégresse de Laban et de sa famille en voyant arriver son futur gendre. Le service de sept ans est décrit par une musique laborieuse, mêlée pourtant de quelques relâches agréables (furtives entrevues des fiancés). La maladie et la guérison d'Ézéchias, Gédéon sauveur d'Israël, et le Tombeau de Jacob, tels sont les sujets des trois dernières « Sonates bibliques » de Kuhnau. « Poète-musicien », disait-il d'un compositeur de son temps. Il eût pu se donner ce titre à lui-même. Il a voulu « créer » par la musique, et par la musique pure, autre chose que la seule musique. Son erreur ou sa faiblesse, celle plutôt de son art, qui ne faisait que de naître, fut dans la nature trop souvent objective et tout extérieure de cette création. La sonate, disions-nous, a banni peu à peu la danse de la musique pour piano. Cela est vrai des « Sonates bibliques » alors même qu'en certaines parties elles gardent encore des titres chorégraphiques. Mais leur « sujet » n'est pas toujours pour cela beaucoup moins extérieur. Il est trop souvent étranger à l'ordre du sentiment. Ce

ne sont plus les gestes ou les pas que la musique signifie : ce sont les faits, peut-être encore moins dignes d'elle. Il faudra qu'elle apprenne de plus en plus à s'en détacher, et que, tôt ou tard, suivant le mot du philosophe, elle ne jouisse que des âmes.

Avec Philippe-Emmanuel Bach, elle commence à goûter cette jouissance. Le premier en date, et comme le père des grands musicographes allemands, Forkel, divise et définit ainsi l'une des plus belles sonates du maître : « Premier morceau : indignation. *Andante :* réflexion. *Andantino :* consolation mélancolique. » Il n'y a déjà plus là de sujet extérieur et pittoresque; la musique rentre en nous et en soi. M. Shedlock estime que les sonates de Philippe-Emmanuel ont « pavé le chemin » devant celles de Haydn, de Mozart et de Beethoven. « Pavé » me paraît dur. Elles l'ont aplani, tracé très large, très droit, et quelquefois même elles l'ont fleuri. Ce qu'il y a de plus surprenant chez ce fils de Bach, c'est qu'il ne ressemble pas à son père. Il est à la fois très digne et très éloigné de lui. La polyphonie, et plus précisément la fugue, le contrepoint et la scolastique, n'ont pour ainsi dire aucune part à ses très libres sonates. Comme il se destinait à la magistrature, on suppose que le père toléra chez ce futur amateur le goût et la culture même d'un art moins sévère que le sien, d'une musique plus légère et, comme on disait alors, « galante ». Envoyé pour étudier le droit à Francfort-sur-l'Oder, il ne l'y étudia pas longtemps. Le bruit se répandait en Allemagne que le prince royal de Prusse (extravagance inouïe chez un Hohenzollern!) consti-

tuait sa maison musicale. Philippe-Emmanuel offrit ses services, qui furent acceptés, et l'honneur lui revint, si je ne me trompe, d'accompagner au clavecin le premier solo de flûte exécuté à Charlottenburg par le prince Frédéric, devenu le roi Frédéric II.

Philippe-Emmanuel ne fut un fils en quelque sorte que dans l'ordre de la nature. Dans l'ordre esthétique, il a donné plus et surtout autre chose qu'il n'avait reçu. Son œuvre (je parle de ses sonates pour piano) ne semble pas venir du passé, mais aller vers l'avenir. Elle ne conclut pas : elle inaugure ; elle n'est pas un effet, mais une cause. Ouvrez sa première sonate, je veux dire celle qui figure la première dans l'édition (déplorable à tous égards) publiée par la maison Peters, vous croirez presque reconnaître la première sonate — vraiment la première, celle-là — de Beethoven. La ressemblance est dans l'invention mélodique ; elle est aussi déjà dans le développement, dans cet art, que Beethoven possédera pleinement et qui s'annonce ici, de tirer d'un fragment ou d'un éclat du thème primitif un groupe et comme un organisme nouveau. La beauté de cette sonate (au moins du premier morceau) consiste pour ainsi dire en des accents. Une autre sonate (de 1780, en *la* mineur) est belle surtout par les traits, par la rapidité de leur course et l'aplomb de leur chute, par une virtuosité qui, loin d'être un luxe inutile, n'est que la forme nécessaire de la pensée, ou plutôt ne se distingue pas de la pensée elle-même. C'est à peine si de temps en temps revient à la mémoire du fils l'écho d'un prélude ou d'une gigue paternelle. Plus souvent un gra-

cieux andante annonce Haydn et Mozart; ailleurs, dans l'ombre déjà tragique d'un *adagio,* Beethoven passe un moment et disparaît, mais il passe. M. Shedlock dit vrai : pour le talent et, si j'ose dire, le métier, Haydn et Mozart sont les élèves d'Emmanuel Bach; mais Beethoven est son fils par l'esprit. Kuhnau n'était qu'un prophète lointain; Philippe-Emmanuel est le précurseur, le flambeau dont parle Bossuet, et qu'il faut à la faiblesse de nos yeux pour chercher le jour.

Il n'est pas le seul, et, sans être encore la lumière, Haydn et Mozart ont, eux aussi, rendu témoignage à la lumière. Témoignage le plus souvent aimable et plein de charme. La rudesse, la violence, en est absente, mais non pas l'énergie ni la grandeur. La grâce ne fait pas tout le mérite de la première sonate de Haydn (celle du moins que Peters, avec son mépris accoutumé de la chronologie, nous donne la première). En cette œuvre de maturité, M. Shedlock admire plutôt l'audace. Tandis que la première et la seconde partie sont en *mi bémol,* l'*adagio,* qui les sépare, est en *mi* naturel. Ce voisinage — ou cet éloignement — fait merveille. Autrefois il dut faire scandale. De nos jours, dans une sonate pour piano et violoncelle de Brahms, une hardiesse analogue a paru nouvelle; elle n'était que renouvelée.

Parmi les œuvres de Haydn et de Mozart, les sonates pour piano n'occupent assurément pas le rang des quatuors de l'un et des opéras de l'autre. Dans l'abondance, dans la profusion des sonates de Haydn, le hasard est plus sensible que le progrès. « Haydn, ici, ne s'est pas, comme Beethoven, élevé par degrés. Il écrivait à

propos de tout et de rien. *Nulla dies sine linea* paraît avoir été sa devise[1]. » En 1780, il publia chez Artària six sonates. L'une (en *ut dièse* mineur, nº 21) « commence par un morceau intéressant. Elle finit par un beau menuet et trio, où le maître approche, et très près, de Beethoven. Quant au morceau du milieu (*scherzando*), il est identique au premier morceau d'une autre sonate (nº 24) du même recueil. Haydn, en envoyant les sonates à l'éditeur, lui signale cette identité et le prie d'en faire mention au verso de la page de couverture : « Il m'eût été facile, ajoute-t-il, de choisir cent autres thèmes au lieu de celui-là. Si je vous avertis, c'est uniquement afin de prévenir le reproche que pourrait m'attirer, de la part des critiques et en particulier de mes ennemis, cette légère et volontaire rencontre[2]. »

Pour résumer l'histoire de la sonate, on dit communément : Emmanuel Bach a fondé l'édifice, Haydn et Mozart l'ont construit, et Beethoven l'a couronné. Cela est bientôt dit, et trop sommairement. Il faut, avec l'historien anglais, préciser et distinguer davantage. Bach a fait plus que poser les fondations, et Beethoven, lui, n'a pas craint parfois de les ébranler. Mais Haydn et Mozart ont trouvé la maison debout. Quelques morceaux d'architecture leur ont paru démodés et de style rococo ; ils les ont repris dans un style plus large ou plus serré. Ils ont enrichi la matière même de l'œuvre, ils en ont agrandi les dimensions, et, donnant plus de valeur aux éléments essentiels, ils les ont réunis

1. J.S. Shedlock.
2. *Id.*

entre eux par des liens et comme par des joints plus forts.

Deux sonates de Mozart me semblent, pour des raisons diverses, également dignes d'une attention particulière. L'une est la *Fantaisie et sonate* en *ut* mineur; l'autre, la sonate en *la* mineur. Si les sonates pour piano ne sont pas un des chefs-d'œuvre du musicien de *Don Juan*, la *Fantaisie et sonate*, surtout la *Fantaisie*, en est un : l'un des plus extraordinaires et, parmi tant de sommets radieux, peut-être l'unique sommet couronné de nuages et frappé de la foudre.

Mes premiers vers sont d'un enfant...
Les derniers à peine d'un homme,

disait Alfred de Musset. Elles sont aussi d'un enfant, mais d'un enfant divin, les premières sonates de Mozart. La dernière est d'un homme, d'un homme qui doute, qui lutte, et qui souffre, d'un homme que Mozart ne fut qu'une seule fois! Aimons-la donc, cette *Fantaisie*, pour son humanité douloureuse. Aimons-la pour le signe sombre et sacré qu'elle porte seule. Aucune autre ne commence ainsi, par les notes, enfoncées aussi avant, d'aussi tragiques accords. Sur nulle autre ne tombe et ne retombe, d'une chute incessante, une aussi morne tristesse. « Musique de table, » disait Wagner de la musique de Mozart. Mais à cette table, un jour, on sait quel convive est venu s'asseoir. En vérité ce début n'est pas moins terrible que la fin de *Don Juan*, et les introductions des symphonies de Beethoven n'offrent rien de plus sublime. La grandeur des

mélodies n'a d'égale ici que leur abondance. Au lieu de suivre aisément une ou deux idées aimables, Mozart s'attache, s'attaque sans relâche à des thèmes hostiles et rudes. Il insiste, il creuse, il fouille jusqu'au fond de son âme, où jamais il n'était descendu si avant. Et pour une fois, une seule, il la trouve obscure et troublée. Il y rencontre, au lieu de l'évidence, le mystère ; au lieu de la paix, l'inquiétude et presque la révolte. En ces pages étonnantes, les parties lumineuses mêmes demeurent voilées, et des voix d'en haut, qui semblent répondre, ne répondent qu'à demi. A chaque instant renaissent des contradictions et des combats, que rien ne résout ni n'apaise. Parmi les chefs-d'œuvre de Mozart, un tel chef-d'œuvre est une exception, pour ne pas dire une énigme. Les Grecs ne se sont pas trompés quand ils ont vu la musique éternellement partagée entre deux pouvoirs ennemis : celui d'Apollon et celui de Bacchus. Mozart même, le génie apollinien par excellence, a subi le second, ne fût-ce qu'une heure. Son front pur a senti passer un souffle d'orage, et Dionysos jaloux a jeté dans un court transport celui qu'Apollon sans doute avait trop aimé.

La *Fantaisie et sonate* date de 1784-1785. Sept ans auparavant, Mozart en composait une autre, aussi connue et très différente, en *la* mineur, qui paraît à M. Shedlock « le plus bel effort de Mozart dans le genre de la littérature musicale ». Le mot « effort » n'est pas juste, quand il s'agit de Mozart. Je n'aime pas « littérature musicale », et « musique littéraire » ne conviendrait pas mieux. Je préfère la distinction générale,

que fait ailleurs M. Shedlock, entre la *practical basis* et la *poetical basis*. Cela s'entend et peut se définir. M. Shedlock appelle *practical basis* la forme, la figure sonore et purement technique ou « pratique » de l'œuvre musicale. La *poetical basis*, c'est le sentiment ou la sensibilité, l'état d'esprit, et d'âme surtout, qui s'exprime dans cette forme, qui la comporte et, pour ainsi dire, la commande et la produit. De l'un à l'autre élément, le rapport est quelquefois difficile à saisir. Il n'a rien d'absolu ni de fixe. Avec les époques et les écoles, il se relâche ou se resserre. Il existe pourtant, il est l'objet principal de l'esthétique, étant l'unique objet et pour ainsi dire l'essence même de l'art, avec lequel on pourrait soutenir qu'il se confond. Mais, encore une fois, autant il est mystérieux, autant il est variable, et, de Kuhnau, par exemple, à Philippe-Emmanuel Bach, à Mozart, plus encore et surtout à Beethoven, il s'est entièrement renouvelé. Tandis que le musicien des « Sonates bibliques » cherche des sujets à l'extérieur, parmi les spectacles et les faits, le Mozart de la sonate en *la* mineur se propose de peindre une personne ; si le mot ne prêtait à l'équivoque, nous dirions une personne morale, en d'autres termes, un caractère, une âme enfin. Les « Sonates bibliques » étaient des tableaux d'histoire ; la sonate en *la* mineur est un portrait : celui d'une jeune fille, presque d'une enfant.

En 1777-1778, Mozart passa l'hiver à Mannheim. Il avait vingt et un ans. La maison qu'il fréquentait le plus était celle du maître de chapelle Cannabich. Nous savons par ses lettres combien il aimait cette famille

et comme il en était aimé. « Je suis tous les jours chez Cannabich... Il a une fille qui joue très gentiment du piano, et, pour m'en faire tout à fait un ami, je travaille en ce moment, pour mademoiselle sa fille, à une sonate qui est déjà terminée, sauf le rondo. Dès que j'ai eu fini le premier *allegro* et l'*andante*, je les lui ai apportés et joués moi-même. Papa ne peut pas se figurer comme cette sonate plaît[1]. » (4 novembre 1777.) Quatre jours plus tard : « J'ai écrit chez Cannabich le rondo pour mademoiselle sa fille, et après ils ne m'ont plus laissé partir. » Du 14-16 novembre 1777 : « Je ferai copier le plus tôt possible sur du petit papier la sonate que j'ai composée pour Mlle Cannabich, et je l'enverrai à ma sœur. Il y a trois jours que j'ai commencé à l'enseigner à Mlle Rose, et aujourd'hui nous avons terminé le premier *allegro*. C'est l'*andante* qui nous donnera le plus de peine, car il est plein de sentiment et doit être joué avec les nuances de *forte* et de *piano* exactement comme c'est indiqué. Elle est très habile et apprend très facilement. Sa main droite est très bonne, mais la gauche est malheureusement tout à fait gâtée. Je puis dire que j'ai souvent grande compassion d'elle, quand je la vois se donner tant de peine, qu'elle en est toute haletante. Ce n'est pas par maladresse, mais parce qu'elle ne peut plus faire autrement. On le lui a ainsi enseigné, et l'habitude est déjà invétérée. » Suivent quelques conseils utiles pour la correction des mauvaises mains gauches, et dont les élèves, et même les

1. Nous empruntons cette citation et celles qui suivent à la traduction des *Lettres de Mozart* par M. de Curzon, Paris, Hachette.

maîtres, pourront profiter. « Ainsi, continue le jeune professeur de piano, j'ai dit à sa mère et à elle-même que, si j'étais maintenant son maître en titre, j'enfermerais tous ses morceaux de musique, je couvrirais le clavier d'un mouchoir et je lui ferais faire uniquement des traits, des trilles, des *mordants,* etc., de la main droite et de la main gauche, d'abord très lentement, et cela jusqu'à ce que les défauts de sa main fussent complètement corrigés. Et ensuite j'ai la confiance que j'en ferais une bonne pianiste. »

Cette confiance ne tarda guère à se justifier. Un mois après, Mozart écrivait ce qui suit. Au ton surpris et charmé de sa lettre, aux détails qu'il donne et se plaît à donner sur sa petite élève, on croirait qu'il parle d'elle pour la première fois et qu'elle vient de se révéler à lui. « Sa fille (la fille de Cannabich), qui a quinze ans et qui est l'aînée de ses enfants, est une très belle et gentille jeune fille ; elle a beaucoup de raison et est très posée pour son âge; elle est sérieuse, parle peu, mais quand elle le fait, c'est avec grâce et cordialité. Hier elle m'a fait un très inexprimable plaisir en me jouant ma sonate dans la perfection. Elle joue l'*andante* (qui ne doit pas aller vite) avec tout le sentiment possible, et elle le joue avec plaisir. Vous savez que dès le second jour que j'étais ici, j'avais terminé l'*allegro,* par conséquent n'ayant encore vu qu'une seule fois Mlle Cannabich. Le jeune Danner me demanda alors comment je comptais faire l'*andante.* « Je veux le composer tout à fait d'après le « caractère de Mlle Rose. » Quand je le jouai, il plut extrêmement. Le jeune Danner raconta alors ce que

j'avais dit. C'est la vérité; tel est l'*andante,* telle est Mlle Cannabich. » Et le lendemain Mozart, qui décidément ne pense plus qu'à son élève, ajoute ce post-scriptum : « A propos, il faut que je rectifie quelque chose · j'ai écrit hier que Mlle C... a quinze ans ; mais elle n'en a que treize et vient d'entrer dans sa quatorzième année. »

Mozart attendit quelque temps près de ses amis un engagement à la chapelle de la cour. Mais, ne l'ayant pas obtenu, il résolut de partir. La scène des adieux est d'une grâce et d'une mélancolie tout allemandes. C'est à la maman, à la « Hausfrau », que Mozart parla d'abord « Comment! s'écria-t-elle, c'est donc une affaire man-« quée! » Là-dessus je lui racontai tout... Lorsque Mlle Rose, qui était éloignée de nous de trois chambres et qui s'occupait alors du linge, eut fini, elle entra et me dit : « Vous conviendrait-il maintenant? » Car c'était l'heure de la leçon. « Je suis à vos ordres, répondis-je. « — Aujourd'hui, reprit-elle, il faut que nous étudiions « bien raisonnablement. — Je crois bien, répliquai-je, « car cela ne durera plus longtemps. — Comment « cela? Pourquoi? » Elle alla vers sa mère, qui lui dit la chose. « Comment! reprit-elle, c'est certain? Je n'en « crois rien. — Oh! oui, c'est certain, » dis-je. Là-dessus elle se mit, toute sérieuse, à jouer ma sonate. Je n'ai pu retenir mes larmes. Alors des larmes vinrent aux yeux de la mère, de la fille, et de M. Schatzmeister, car elle jouait justement ma sonate, et c'est elle qui est la favorite de toute la maison. « Écoutez, dit M. Schatzmeis-« ter, si M. le maître de chapelle s'en va (on ne m'appelle « pas autrement ici), il va nous faire tous pleurer. »

« M. le maître de chapelle » ne s'en alla pas tout de suite. Il s'en alla pourtant, et de part et d'autre sans doute on pleura. Trois ans plus tard, à Munich, où l'on représentait son *Idoménée,* Mozart retrouva Mme et Mlle Cannabich. Mais il ne les retrouva pas les mêmes. « Maintenant, écrit-il le 16 décembre 1780, maintenant et bien vite, de peur de l'oublier encore : les cous de Mme et de Mlle Cannabich commencent à devenir de plus en plus gros, à cause de l'air et de l'eau d'ici. Cela pourrait bien finir par tourner au goitre. Dieu nous assiste! Elles prennent bien une certaine poudre, que sais-je? Ce n'est pas ce nom-là, mais cela ne réussit pourtant pas à leur contentement. Aussi j'ai pris la liberté de recommander les pilules antigoitreuses... Si on peut les préparer ici, je vous prie de m'envoyer la recette, mais s'il faut qu'elles soient fabriquées chez nous, je vous prie de m'en adresser ici, contre argent comptant, quelques quintaux par la prochaine diligence. » — Voilà ce qu'était devenu l'exquis modèle de la sonate exquise. Voilà ce que peu de temps avait fait de celle dont les quinze ans avaient inspiré les vingt ans de Mozart!

Lisez maintenant la sonate en *la* mineur. Mais, en la lisant, oubliez cette dernière lettre et ne vous souvenez que des précédentes. Elle leur est conforme, et, pour la qualifier, on ne trouverait pas de meilleurs mots que ceux dont se servait Mozart pour louer sa petite amie. Jeunesse, « grâce et cordialité », la sonate a tout cela. « Très belle », assurément, elle est « gentille aussi ». Elle est même « sérieuse ». Elle « a beaucoup de raison

et elle est très posée pour son âge » ou pour celui de l'auteur. La vivacité, l'enjouement que donnent au premier morceau le mouvement et le rythme, est tempéré, grâce au mode mineur, par je ne sais quelle mélancolie. Entre toutes les sonates de Mozart, elle est la sonate d'amour, d'un amour innocent et passager. Mozart ne fut point le maître et la petite Rose ne fut pas l'élève que seront un jour Beethoven et Thérèse de Brunswick ou Juliette Guicciardi. Quand Beethoven reverra Juliette, ou plutôt refusera de la revoir, il ne parlera pas comme Mozart, de celle qui fut l'héroïne tout autre d'une tout autre sonate que la sonate en *la* mineur. Mais que, les âmes étant diverses, les œuvres le soient aussi; que des sonates de Mozart et de Beethoven, analogues par le sujet, diffèrent par le sentiment et le style, par la *poetical* et la *practical basis,* il n'y a pas de meilleure preuve que la musique a pour objet de manifester par les sons les degrés et les modes de la sensibilité. On ne fait pas l'histoire d'un genre, même musical, sans faire un peu aussi l'histoire des âmes. La *Fantaisie et sonate* nous révèle ce que fut, un moment et par exception, l'âme de Mozart. C'est à la sonate en *la* mineur qu'il faut demander ce qu'elle était toujours.

Souvent, au moment de créer un exemplaire définitif et parfait, il semble que la nature en multiplie les esuquisses et comme les épreuves. Pour préparer un Beethoven, il ne lui suffit pas d'un Haydn et d'un Mozart : il lui faut encore un Rust, un Dussek, un Clementi. De ces trois musiciens, Rust, le plus admirable, est inconnu ; les deux autres sont trop oubliés. Dans

une lettre à son père, Mozart parle durement de Clementi. Il le traite de charlatan « (*ciarlatanno*), comme tous les Italiens ». Et il ajoute : « Quant à ses sonates, qu'elles ne signifient rien sous le rapport de la composition, c'est ce que sentira quiconque les jouera ou les entendra. Il n'y a aucun passage remarquable ou frappant, excepté les sixtes et les octaves, et pour ceux-là, je supplie ma sœur de ne pas trop s'en occuper, afin de ne pas gâter par là sa main calme et bien posée et de ne pas lui faire perdre sa légèreté naturelle, sa souplesse et son agilité; car, qu'y gagne-t-on au bout du compte? Qu'elle arrive à faire les sixtes et les octaves avec la plus grande rapidité (ce dont personne ne peut venir à bout, pas même Clementi), elle aura exécuté un affreux cahotage et rien de plus[1]. »

Le jugement est sévère, mais plus d'un motif en pourrait expliquer la rigueur. Mozart l'a fondé sans doute sur une sonate — une seule et des moindres — que joua Clementi lors du fameux concours institué par l'empereur Joseph II entre les deux maîtres. Mozart en outre avait beaucoup à craindre et même à souffrir de l'influence italienne à la cour impériale. Enfin il estimait peu le « mécanisme » ou la virtuosité pure, et l'auteur du *Gradus ad Parnassum* fut surtout un virtuose, un maître dans la pratique et la technique du clavier. M. Shedlock, qui le défend et même le vante, a très bien dit, en termes qu'on traduirait mal, que souvent chez Clementi, *virtuosity gained the ascendency*

1. Lettre du 7 juin 1783

over virtue. Souvent, mais non pas toujours, et lorsqu'il y met, lorsqu'il y engage non plus seulement ses doigts, mais son cœur, la musique de Clementi possède quelque mérite, ou quelque vertu.

Comme dit l'historien anglais, parlant de certaines sonates avant Beethoven, « *they sound Beethovenish* », cela sonne le Beethoven. Ainsi voilà le son dont l'approche avant Beethoven et dont la persistance après lui fait la beauté de toute sonate pour piano. Voilà le diapason où tant de musique se rapporte. C'est le « sérieux » de Beethoven qu'on peut admirer dans les trois dernières sonates d'un Dussek; c'est la grandeur de Beethoven, et sa douleur, dont vous trouverez dans l'œuvre d'un Rust l'étrange et tragique pressentiment. De ce génie ignoré, je ne veux point parler davantage. Je vous laisse et je vous envie, l'ayant ressentie moi-même, la joie de le découvrir. Lisez les pages que lui consacre M. Shedlock, et vous saurez les circonstances de sa vie, les noms et les dates de ses œuvres. Mais lisez les quelques mesures que M. Shedlock cite de lui, et vous connaîtrez son âme. En 1794, un des fils de Rust se noya. Matthison, le poète de l'*Adélaïde* de Beethoven, ayant adressé au malheureux père une élégie intitulée : *Couronne funèbre pour un enfant,* l'artiste s'en inspira. De sa douleur il fit de la beauté. Il écrivit une sonate dont la seconde partie s'appelle *Wehklage* (*Lamento*). M. Shedlock en a transcrit la fin. La voilà, la musique qui n'est pas « virtuosité », mais « vertu ». Vertu, c'est-à-dire force : une force que la souffrance éprouve sans la briser, une force qui persiste et résiste

jusqu'au bout, jusqu'aux notes finales, qui montent lentement, avec peine, mais qui montent. Ce bref et sublime témoignage suffit pour qu'on s'étonne, avec M. Shedlock, que de telles œuvres soient d'un devancier de Beethoven et non de Beethoven lui-même. *They sound Beethovenish.* Quand les admirables accords de la *Wehklage* retentissent, on sent bien que le temps des précurseurs est passé, que le maître est à la porte et qu'il frappe.

II

Il y a trente-deux sonates de Beethoven. Près de quatre fois aussi nombreuses que les symphonies, elles s'étendent, ou plutôt — car elles montent jusqu'à la fin — elles s'étagent sur un espace de plus d'un demi-siècle : de l'année 1796 (Beethoven avait vingt-six ans) à l'année 1823, quatre ans avant sa mort. Je viens de les relire toutes, et, près de parler d'elles, je me souviens du mot de l'Écriture : « Celui qui entreprend de sonder la majesté sera écrasé par la gloire. » La gloire des sonates n'est peut-être pas moindre que celle des symphonies. Celles-ci forment un groupe élu; celles-là sont presque une foule. Et non seulement les sonates ne ressemblent jamais aux symphonies, mais elles ne se ressemblent jamais entre elles. La symphonie sans doute garde l'avantage sinon de la pluralité, du moins de la diversité des voix. Elle l'emporte également par leur puissance. Enfin, le nombre des interprètes et la variété même des matériaux sonores, cordes, bois et métal, font de la symphonie je ne sais quelle représen-

tation grandiose, à la fois sociale et cosmique, de l'humanité et de l'univers. On se dit, on se redit tout cela quand on vient d'entendre les neuf symphonies. On est tenté de l'oublier après avoir joué les trente-deux sonates. On leur sait gré, comportant moins d'appareil, de ne pas contenir moins de pensée. Il semble que, privée de l'orchestre, et renonçant à cette beauté plus que sensible, éclatante, leur beauté purement idéale s'accroisse, loin d'en souffrir, de cet austère renoncement. Entre les symphonies et les sonates — je parle des plus grandes — la différence n'est pas de nature, mais en quelque sorte d'accident; elle tient aux moyens et aux dehors, plus qu'au fond et à l'essence même. Dans la symphonie, tous les instruments concourent à l'unité et l'établissent; elle est préétablie dans la sonate pour piano. Un seul instrument, un seul interprète, et cet interprète, nous pouvons l'être nous-mêmes. Alors, comme nous le disions plus haut, il n'est pas jusqu'à cette solitude qui ne nous enchante. Alors nous nous flattons d'être de ceux pour qui les Beethoven ou les Mozart écrivaient, lorsqu'ils écrivaient pour eux et pour leurs amis.

C'est à ses amis que Beethoven a dédié ses sonates, et, si deux ou trois d'entre elles seulement portent un titre, presque toutes portent un nom. Noms illustres par eux-mêmes, ou que de telles dédicaces ont suffi pour illustrer; noms de grands seigneurs ou de nobles femmes; noms de toutes les amitiés de Beethoven et de toutes ses amours. Le premier de ces noms est le plus humble et le plus glorieux : « Trois sonates op. 2,

pour le clavecin *piano forte,* composées et dédiées à M. Joseph Haydn, docteur en musique, par Louis van Beethoven. » Dans ces appellations de « Monsieur » et de « docteur » on a soupçonné quelque ironie. On a prétendu que Beethoven, qui fut un peu l'élève de Haydn, se serait plaint, — ou vanté — d'avoir pris de lui des leçons, mais de n'en avoir rien appris. Je ne sais; mais de tels propos, fussent-ils établis, ne sauraient prévaloir contre un pareil hommage, et ce n'est pas sans respect, sans admiration, que Beethoven a nommé le premier, en tête de son œuvre, avant les princes et les archiducs, le fils du charron de Rohrau.

Quand Beethoven vint s'établir à Vienne en 1792, il avait vingt-deux ans. Mozart était mort l'année précédente. Haydn, plus que sexagénaire, était au comble de sa renommée. Le jeune inconnu venait recueillir la gloire de l'un et partager celle de l'autre. C'est l'immortel honneur de l'aristocratie viennoise, au moins de quelques-uns des siens, qu'ils aient protégé les trois maîtres, et que « les grandeurs de la chair » aient étendu sur celle de l'esprit leur puissant et précieux patronage.

Encore une fois, les premiers noms de l'Autriche sont gravés au frontispice des sonates de Beethoven. Trois d'entre elles (et sublimes) sont dédiées à l'archiduc Rodolphe, dont l'affection, le dévouement et, dit-on, le talent, méritaient cet hommage. D'autres furent offertes à des jeunes femmes, en signe de sympathie, de reconnaissance ou d'amour : à la comtesse Babette Keglevich, à la princesse Liechtenstein, à la baronne

Ertmann, à l'infidèle Juliette Guicciardi, à Thérèse de Brunswick, l' « immortelle bien-aimée », fidèle celle-ci jusqu'à la mort. La sonate *pathétique* eut pour destinataire le prince Charles Lichnowsky. Né d'une vieille famille polonaise, en 1758, le prince était de douze ans l'aîné de Beethoven. Il résidait le plus souvent à Vienne. Il avait été l'élève et l'ami de Mozart; il voulut être l'hôte de Beethoven et le logea dans son palais. C'est là que les trois premières sonates de Beethoven furent jouées pour la première fois par l'auteur devant Haydn. C'est là sans doute (car le maître y demeura jusqu'en 1800) que fut composée, en 1799, la sonate *pathétique*.

De tous ces grands seigneurs, le grand homme put être le client, le pensionnaire même; il ne fut jamais leur serviteur, et, s'ils reçurent des gages de son génie, il ne leur en donna pas moins de sa fierté. M. Shedlock a rapporté la cause patriotique de la rupture avec le prince Lichnowsky. C'était l'année d'Iéna, dans l'hôtel du prince, à Troppau, en Silésie. Quelques-uns de nos officiers y logeaient. Beethoven s'était refusé constamment à jouer devant eux; un soir, comme le prince insistait, il partit pour Vienne, où, de colère, en rentrant chez lui, il brisa le buste de son protecteur. L'écrivain anglais a raison : « Les temps étaient changés. Un Beethoven, un Schubert, un Weber, — un Beethoven surtout, — ne pouvaient être ni les bouffons des princes ni les esclaves du public. Ils étaient dans le monde, mais ils n'étaient pas du monde. » Heureux, malgré tous ses malheurs, heureux un Beethoven, puisque le

monde, ou du moins quelques-uns de ceux qui étaient du monde l'ont connu, puisque les héritiers des vieux âges n'ont pas repoussé les chefs-d'œuvre que leur dédiait hardiment ce fils d'un siècle nouveau.

Dans les trente-deux sonates de Beethoven, la *practical basis,* autrement dit la forme ou la constitution spécifique de l'œuvre, n'a rien d'invariable ni d'absolu. Telle sonate se compose de deux morceaux; telle autre en comprend trois, ou même quatre, tantôt séparés, tantôt faits pour se jouer sans interruption. Une note relative aux esquisses de la sonate op. 10, annonce l'intention de ne plus écrire que des menuets fort courts; une autre note, plus précise, parle même de les réduire à seize ou vingt-quatre mesures. Ce n'était là que des projets; mais le maître ne s'y est pas tenu. Autant que le nombre des morceaux, l'ordre et le genre en sont changeants. Au gré de son inspiration, Beethoven commence par un mouvement lent ou vif; il nous avertit et nous prépare en quelques mesures, à moins qu'il ne nous attaque soudain et, du premier coup, nous terrasse. Fugue, variations, menuet ou *scherzo,* récitatif, *arioso*, il choisit librement parmi les formes musicales; sans en créer comme sans en abolir aucune, il les agrandit et les élève toutes.

La tonalité, chez Beethoven, est plus indépendante que chez ses devanciers. Il ne respecte pas aveuglément le rapport, tenu jusqu'à lui pour sacré, de la tonique avec la dominante. La médiante l'attire : il penche vers elle et déplace ainsi l'axe même de la modulation. Il s'affranchit, lorsqu'il lui plaît, de la traditionnelle

« reprise »; mais, quand il l'accepte, ou la prescrit, il ne permet pas qu'on y ajoute; il interdit à l'interprète les fioritures et les « agréments ».

Autant que des introductions, Beethoven a des *codas* avant lui sans pareilles (premier morceau de la sonate des *Adieux,* dernier morceau de l'*Appassionata,* dernier morceau de la sonate appelée sans raison l'*Aurore*). Près de toucher le but, il se retourne, et, voyant derrière lui son œuvre tout entière et parfaite, il l'embrasse une dernière fois d'un regard triomphant. Beethoven a renouvelé même les éléments essentiels et comme le fond de la sonate pour piano. Dans ses premières sonates, la phrase principale revient un peu plus ornée seulement; dans les suivantes, elle reparaît plus riche de sens et de sentiment. Il n'est pas jusqu'aux parties d'accompagnement, que Beethoven ne fasse mélodiques. Sous le thème du premier morceau de la sonate en *ut dièse* mineur, je sais des notes intermédiaires dont la succession forme un chant. Haydn et Mozart ménageaient des oppositions agréables entre des idées différentes; Beethoven cherche davantage à développer une idée centrale, de façon qu'elle gagne peu à peu toute la circonférence, que dis-je? toute la sphère, car son œuvre a le relief et la plénitude autant que l'étendue. « Par l'accroissement de la mélodie et l'usage modéré des cadences parfaites; par le style thématique des passages de transition; par l'affinité, qui n'exclut pas le contraste, entre le premier motif et le second; par le caractère organique — et non pas mécanique — des développements; par ces moyens et d'autres encore,

Beethoven l'emporte sur tous ses prédécesseurs en continuité, en intensité et en unité[1]. »

Tout cela, c'est la *practical basis;* c'est la forme ou le style. Mais l'idée ou le sentiment, la *poetical basis,* cela aussi a changé. La variété même introduite par Beethoven dans le nombre et dans l'ordre des morceaux me paraît significative. Elle atteste une connaissance de la vie plus étendue et plus profonde. Beethoven sait qu'il est des âmes héroïques et toujours victorieuses. Pour celles-là, qui ressemblent à la sienne, il écrit ses finales triomphants. Mais il y a des âmes plus faibles; il y en a de plus heureuses ou de plus épargnées; accordant alors son génie avec leur facile destin, Beethoven leur consacre d'aimables menuets et des rondos mélodieux. Si votre jeunesse fut sans joie, la sonate en *ut dièse* mineur, douloureuse dès le commencement, est pour vous; elle est vous. Le sort vous a-t-il frappé soudain, lisez le début de la *Pathétique* ou de l'op. 111 : vous y reconnaîtrez la brutalité de ses coups. Enfin, il n'est pas jusqu'aux dernières sonates qui, s'achevant par d'immenses fugues, par des variations splendides, ne nous invitent à finir comme elles dans la contemplation sereine, dans l'amour des lois éternelles et de l'ordre souverain.

M. Shedlock a bien senti qu'à propos de Beethoven plus que d'aucun autre, la question de la *poetical basis* devait être posée et résolue. « Un grand nombre, dit-il, et même probablement le plus grand nombre des

1. M. Shedlock.

sonates de Beethoven, sont fondées sur cette base-là. » En d'autres termes, il est certain que, pour un Beethoven, la musique, et sa musique en particulier, n'était pas la musique seule, la musique en soi. Elle était expression et signe; elle était, suivant une heureuse définition, le rapport entre le son et l'âme. Mais ce rapport, nous le disions plus haut, n'est pas toujours facile à définir. Autant que de ne pas l'admettre, il faut craindre de l'exagérer et de le comprendre mal.

On sait assez bien, et par de nombreux documents, comment Beethoven l'a compris. Dans la biographie de son maître, Schindler rapporte que, « dès 1816, Hoffmeister ayant proposé à Beethoven de faire une nouvelle édition de sa musique pour piano, le maître avait eu l'intention d'indiquer l'idée poétique, *poetische Idee*, servant de sujet ou de base à ses différentes compositions ». Cette expression, ajoute le biographe, est du temps; Beethoven l'employait souvent, comme d'autres se servent de cette autre expression, « le contenu poétique », par opposition avec des œuvres ne consistant que dans le jeu des rythmes et des harmonies. Les écrivains d'art (c'est toujours Schindler qui parle) protestent aujourd'hui contre ce mot. Ils ont raison, s'il s'applique à la musique à programme; mais ils auraient tort d'étendre leur protestation à toute la musique de Beethoven et de ne pas voir en celle-ci de « contenu poétique. « Dans un des fameux « cahiers de conversation[1] » où Schindler écrivait pour Beethoven sourd des

1. *Conversation Hefte.*

questions ou des réponses, on lit à la date de 1823 : « Vous rappelez-vous comment, il y a quelques années, il m'arriva de vous jouer la sonate op. 14?... Maintenant, je la vois très clairement. » Il ajoute aussitôt : « J'en ai encore mal à la main. » Plus bas, une note nous apprend que, Schindler ayant joué le début du premier morceau, Beethoven lui frappa rudement sur les doigts et, prenant sa place, exécuta la sonate et *la lui expliqua*. « De même, poursuit Schindler, à qui Beethoven sans doute avait signalé mainte analogie, de même il y a deux principes dans le milieu de la sonate *pathétique*. » Deux principes : cela n'est pas vrai seulement de la sonate *pathétique*, et dans la sonate en *ré* mineur, op. 31, n° 2, bien plus, dans toute œuvre, sonate ou symphonie, de Beethoven, on trouverait aisément l'idée d'une opposition entre deux principes, l'image tantôt d'un dialogue ou d'une discussion, tantôt d'un conflit ou d'un combat.

Quatre ans plus tard, en mars 1827, et peu de jours avant de mourir, Beethoven s'entretenait encore avec Schindler du même sujet. « Puisque vous êtes bien aujourd'hui, écrit le disciple fidèle, que ne faisons-nous de nouveau de la poésie (*wieder etwas poetisiren*) à propos du trio en *si bémol?* » Suivent quelques remarques sur les idées d'Aristote concernant la tragédie, sur la *Médée* d'Euripide, et enfin cette question qui, de la part de Schindler, semble un signe d'étonnement, presque de résistance : « Mais pourquoi *partout* une épigraphe? En maint passage des sonates ou des symphonies où le sentiment et l'imagination de chacun doit

prévaloir, de telles indications pourraient nuire. La musique ne doit ni ne peut toujours donner au sentiment une direction déterminée. » Il se peut, comme le soupçonne M. Shedlock, que nous ne faisons que traduire, il se peut que Beethoven ait ici manifesté l'intention d'expliquer le « contenu poétique » de ses œuvres, et qu'une telle hardiesse ait surpris Schindler. Peut-être aussi, voyant sa fin prochaine, emporté par un élan d'enthousiasme et désireux d'assurer le mieux possible l'intelligence de sa musique, Beethoven aura-t-il excédé la mesure, plus étroite, qu'il s'était imposée jadis en écrivant la symphonie *Pastorale*. « Bon! reprit Schindler, vous allez peut-être vous mettre à composer une sonate *irritée?* » Et Beethoven, sans doute, affirma que ce n'était pas impossible, car Schindler continue : « Je suis sûr que vous y arriverez, et d'avance je m'en réjouis. »

Ainsi la « base poétique » de ses œuvres était un sujet que Beethoven aimait à traiter. Il ne permettait cependant pas qu'on allât dans cette voie plus loin qu'il ne faut. Un certain docteur Müller, de Brême, ayant fait rédiger par un de ses amis, le docteur Carl Iken, des commentaires poétiques des œuvres de Beethoven, en envoya quelques-uns au maître. Par une lettre courtoise, mais énergique, Beethoven protesta, sinon contre le principe même, du moins contre l'abus qu'on ne manquerait pas d'en faire. « S'il faut des explications, déclare-t-il, qu'elles se réduisent à la caractéristique générale des compositions. »

Il n'en donnait lui-même pas d'autres. A Schindler,

qui lui demandait un jour le sens ou « la clef » des deux sonates en *ré* mineur (op. 31, nº 2) et en *fa* mineur (*Appassionata*), Beethoven répondit laconiquement : « Lisez la *Tempête* de Shakespeare ». Et comme Schindler hasardait encore cette question : « Qu'est-ce que le maître a voulu traduire par le *largo* de la sonate en *ré* (op. 10, nº 3) ? — Chacun sentira bien qu'il exprime l'état d'une âme en proie à la mélancolie, avec diverses nuances de lumière et d'ombre[1]. »

Ces nuances peuvent être diverses, mais le sentiment est toujours un. De plus, il est général et, pour ainsi dire, essentiel. Qu'il soit la joie ou la tristesse, il est le sentiment en soi, supérieur à toute condition comme à toute restriction, affranchi de toute contingence et de toute particularité. Enfin, comme l'a très justement observé Gevaert, dans la sonate moderne et particulièrement dans celle de Beethoven, le sentiment est intérieur. Tandis que le nome pythique des Grecs, « œuvre objective, descriptive, cherchait à exprimer une action dans ses diverses phases, la sonate moderne, subjective, passionnément et entièrement affranchie de toute dépendance extérieure, prend simplement pour sujet une idée musicale, ou, si l'on veut, une situation psychique, retournée en tout sens[2]. »

Parmi les trente-deux sonates de Beethoven, une seule, et seulement en sa dernière partie, l'*Aurore*, pourrait justifier le titre pittoresque qui lui fut gratuitement donné. « Le jour sort de la nuit comme d'une

1. M. Shedlock.
2. *Histoire de la Musique de l'antiquité.*

victoire. » C'est bien ainsi que du sombre *adagio* sort le finale éblouissant. Il a vraiment des beautés matinales : des arpèges transparents, des trilles qui jaillissent en gerbes de rayons, des notes pures et rondes comme des gouttes de lumière. Mais si, de l'ordre visible, vous le transposez dans l'ordre moral; si vous le ramenez, comme disent les mystiques, *ab exterioribus ad interiora,* vous l'élèverez *ad superiora,* comme ils disent aussi. Du dehors au dedans et du dedans au dessus. Ainsi entendu, le finale demeurera toujours une victoire, mais victoire intérieure, celle dont Beethoven était coutumier. De cette fête des yeux vous ferez une fête de l'âme, et le tableau musical y gagnera encore, en ressemblance autant qu'en beauté.

Ce serait une étude intéressante, mais interminable, que l'étude sentimentale ou passionnelle, et pour ainsi dire « éthique », des sonates de Beethoven. Les moindres recèlent des trésors : trésors même de grâce et d'amabilité, de charme intime et familier. Avec quelle courtoisie le Beethoven des trois premières sonates, dédiées à Haydn, ne rend-il pas hommage au passé, à cet « ancien régime » avec lequel il va rompre, d'une rupture qu'annoncent déjà des éclairs. Que de fois, plus tard, entre deux tragiques poèmes, Beethoven s'égaye et rit! Autant que de la douleur, il a tout connu, tout exprimé de la joie : tout, depuis la violence, la rudesse et même la frénésie, jusqu'à l'ingénuité, l'innocence divine : témoin la sonate en *sol* majeur (*alla tedesca*), l'une des moins profondes, mais des plus exquises, où l'Allemagne, je veux dire certaine Allemagne, enjouée

et naïve, une Allemagne d'autrefois, semble danser et sourire sous un nom et comme sous un masque italien.

De toutes les sonates de Beethoven, une seule s'appelle « pathétique »; mais presque toutes pourraient porter ce nom. La sonate en *ut dièse* mineur; celle (en *fa* mineur) qu'on appelle l'*Appassionata,* sont parmi les plus illustres; trop illustres peut-être pour qu'on ose en parler encore. Comme la sonate en *la* mineur de Mozart, ce sont deux sonates d'amour, mais de quel autre amour! Dédiée au comte de Brunswick, la sonate en *fa* mineur s'adresse en réalité à sa sœur, la comtesse Thérèse. A celle-ci, à « l'immortelle bien-aimée », Beethoven consacrera plus tard une autre sonate, admirable non plus de passion, mais de sérénité, comme s'il n'osait pas découvrir à la jeune fille elle-même les ardeurs et les violences de son amour.

Quant à la sonate dédiée à Juliette, elle n'a de commun avec celle que Mozart dédiait jadis à la petite Rose, que le nom du sentiment qui les a toutes deux inspirées. L'une, aurait dit Stendhal, est le chef-d'œuvre de l'amour-goût; l'autre, celui de l'amour-passion. Pour exquis que soit Mozart, il paraît ici, auprès de Beethoven, frivole et sans profondeur. Il regarde, sourit et passe; Beethoven contemple et, sérieux, tragique, il s'attache et demeure. La vivacité du premier *allegro* de Mozart a quelque chose d'éphémère; il y a de l'éternité dans le morne *adagio* de Beethoven, dans la monotonie des arpèges, dans le glas de ces notes funèbres. Rien ici ne court, n'effleure ni ne sautille; tout est lié, tout est lent, tout est profond. Oh! l'étrange déclaration et

l'austère aveu d'amour! Il semble qu'en ce peu de pages, toute la tristesse, toute la tendresse humaine s'offre, pour être partagée et consolée, dans l'offrande d'un seul cœur, assez vaste pour la contenir. Mais cette sublime offrande, l'enfant ignorante et cruelle ne l'a point acceptée, ou seulement comprise. Il lui disait comme Tristan : « Veux-tu me suivre en mon pays mystérieux et triste, où ne luit point le soleil? » Et Juliette, moins fidèle qu'Iseult, a trahi le héros glorieux et sombre. En 1803, quelques mois après la dédicace qui la faisait immortelle, la jeune fille qu'avait aimée le plus grand des musiciens, et l'un des plus grands parmi les hommes, épousait un petit gentilhomme (et un musicien encore!), un compositeur de ballets, le comte de Gallenberg. Près de vingt ans plus tard, après avoir habité l'Italie, ce couple médiocre revenait à Vienne. Beethoven le sut, et sur un de ses carnets de conversation on peut lire ce dialogue : « Schindler : Pardonnez-leur, Seigneur, car ils ne savent ce qu'ils font. Est-ce qu'il y a longtemps qu'elle est mariée avec le comte de Gallenberg? Mme la comtesse était-elle riche? Elle a une belle figure jusqu'ici. — Beethoven : Elle est née Guicciardi. Elle était l'épouse de lui avant son voyage en Italie. Arrivée à Vienne, elle cherchait moi pleurant, mais je la méprisais[1]. » La sonate en *ut dièse* mineur ne comporte en réalité que deux parties : l'*adagio* et le finale; le *scherzo* du milieu compte à peine. On a beau savoir qu'elle fut composée tout entière en

1. Cité par V. Wilder dans son *Beethoven*.

1802; on dirait pourtant que le finale pressent la trahison, qu'il l'annonce et d'avance la maudit. Sublime d'emportement et de colère, il rappelle, il égale, s'il ne les dépasse, les plus terribles anathèmes qu'ait jetés, comme disait Vigny, « la bonté d'homme » à « la ruse de femme », et dans son fracas, dans ses fureurs, on croit toujours entendre retentir le mot farouche et justicier : « Elle cherchait moi pleurant, mais je la méprisais. »

Il est une autre sonate, moins célèbre, où se révèle dans toute sa simplicité et toute sa grandeur le pur *éthos* beethovenien : c'est la sonate en *mi bémol,* op. 81. Elle se divise en trois morceaux, intitulés par Beethoven lui-même : les *Adieux,* l'*Absence* et le *Retour.* Qui donc était parti, puis revenu ? L'élève et l'ami du maître, l'heureux titulaire de tant de chefs-d'œuvre, l'archiduc Rodolphe, à qui cette sonate, entre autres, est dédiée. Elle commence par un court *adagio :* sous les trois premiers accords, les plus simples du monde, sont écrites les trois syllabes (*Lebe wohl!*) de l'adieu allemand. Après quelques modulations sombres éclate soudain l'*allegro,* et ce changement brusque, à lui seul, est comme une leçon d'activité et de courage, même dans la tristesse, même après la séparation. Il condamne l'abattement et l'abandon de soi. Il traduit par les sons le mot énergique de Gœthe sur la vie : « *Dasein ist Plicht,* l'être est un devoir. » De ce premier morceau tout le développement, ou, comme disait le regretté George Grove, le « working-out », est magnifique. Nulle part on ne voit mieux comment Beethoven sait tirer

d'un fragment de la mélodie première un ensemble nouveau; comment avec un élément partiel il reconstitue un tout, un ordre complet et vivant. A la fin du morceau, dans une délicieuse *coda,* les trois notes de l'*adieu* reviennent. Enveloppées et comme voilées de traits légers et rapides, elles s'éloignent comme celui qui s'en va, jusqu'à ce que deux accords vigoureux, un peu rudes à dessein, hâtent la conclusion et nous sauvent sinon de la tristesse, au moins du découragement et de la lâcheté.

Le thème de l'*adagio* (l'*absence*) est fait, comme celui de l'*adieu,* de trois notes, mais de trois notes tout autres. Au lieu de descendre, elles montent. Le doute, l'angoisse est en elles. Avec une insistance, une émotion qui redouble, elles ne cessent d'interroger. On pense aux vers fameux, pleurant une absence aussi : « Mon frère a-t-il tout ce qu'il veut? » et l'on sent bien alors la mystérieuse mais profonde concordance de la poésie et de la musique, puisque, pour exprimer le tourment de l'absence, toutes les deux ont recours au même signe, verbal ou sonore : un question éternelle, éternellement sans réponse.

Le finale est une ode à la joie : moins grave et moins religieux, moins développé surtout, cela va sans dire, que le finale de la neuvième symphonie, il est plus passionné. Il exprime la joie sous toutes ses formes, avec toutes ses nuances : depuis l'ivresse légère, qui rit et qui pétille, jusqu'au transport haletant, presque fou. Ainsi, comme nous l'observions plus haut, le sentiment beethovenien se montre en cette sonate dans sa plénitude

et sa perfection. Dans sa généralité d'abord : car aucun mode, aucun degré n'en est exclu, car le sens de l'œuvre en déborde infiniment le sujet et le héros : c'est le poème de tout adieu, de toute absence et de tout retour. Dans son intériorité, car la description, le pittoresque, n'a presque pas de place ici. Enfin dans sa bienfaisance, aurait dit Taine, ou dans sa moralité supérieure, puisque, en même temps qu'un miracle de beauté, le premier morceau de cette sonate est un exemple et comme un symbole de patience, de courage, en un mot, de vertu.

Les cinq ou six dernières sonates, de l'op. 101 à l'op. 111, sont assurément les plus sublimes; je ne dirai pas les plus faciles. Impossibles à jouer pour qui n'est pas un maître, on ne les comprend qu'à la longue et pas toujours tout entières. Il est permis de leur préférer, avec M. Shedlock, les sonates de la seconde manière : la *Juliette* ou l'*Appassionata*. Elles nous dépassent par la hauteur des idées et l'ampleur quelquefois démesurée du développement; elles nous étonnent et peuvent même nous effrayer d'abord par la liberté, la fantaisie et l'audace. Tout y est porté au comble. Tout élément, à commencer par le plus simple de tous : la mélodie; toute forme : variation ou fugue (op. 106 et 109), s'y trouve non seulement élevée, mais en quelque sorte dilatée prodigieusement; à moins que, par un miracle inverse, la pensée, au lieu de se donner carrière, s'enferme une dernière fois dans la concision classique (op. 111, premier *allegro*), ou se condense encore plus brièvement (op. 110) dans le raccourci d'un récitatif ou d'un *arioso*.

La grandeur en quelque sorte morale de la musique s'accroît, dans les dernières sonates, avec cette autre grandeur qu'on pourrait appeler spécifique. « Les petites histoires qu'inventait Haydn pour éveiller son imagination, ne sont que des contes d'enfants auprès des pensées profondes, des événements tragiques, des chefs-d'œuvre de Platon, de Shakspeare et de Gœthe, où Beethoven trouve l'aliment de son esprit et l'aiguillon de sa sensibilité. Les grandes sonates de Beethoven ne sont pas des compositions ingénieuses ou des tableaux de genre : elles sont des drames réels et vivants[1]. »

Alors même que nous ne les comprendrions qu'à demi, croyons en elles tout entières. Que la foi supplée à notre intelligence bornée, à notre sensation imparfaite

Præstet fides supplementum
Sensuum defectui.

En étendue comme en profondeur, ces œuvres suprêmes sont pour ainsi dire à la limite. On n'imagine rien au delà. Carlyle appelait la musique « une sorte d'inarticulée et insondable parole qui nous amène au bord de l'infini et qui nous y laisse quelques moments plonger le regard ». C'est bien là que les dernières sonates de Beethoven nous amènent, et qu'elles nous laissent.

III

« Toute chose ne fait que croître ou décliner : *All things are growing or decaying*[2]. » La sonate — je

1. M. Shedlock.
2. Herbert Spencer.

veux dire l'être ou l'espèce sonate — a trouvé chez Beethoven le terme de sa croissance et le commencement de son déclin.

Dans la brochure que nous avons citée plus haut, M. Weingartner, à propos de la symphonie, parle ainsi de Beethoven et de ses successeurs : « Un léger sentiment de mélancolie s'empare toujours de moi quand, sachant la grandeur de Beethoven et étant pénétré de la profonde portée de ses créations, je me rappelle que beaucoup de compositeurs, après lui, ont entrepris et entreprennent d'écrire des symphonies. Devant l'abondance intarissable de pensée et de sentiments exprimés par Beethoven dans sa musique, une telle entreprise semble vraiment presque aussi insensée que celle de vouloir monter plus haut qu'un sommet. En effet, l'apparence des œuvres est semblable à celle des symphonies, souvent même les moyens extérieurs semblent beaucoup plus grands ; mais l'auteur ne possède pas cette force d'âme et cette profondeur particulières à Beethoven, pour exprimer une succession de sentiments qui se meuvent entre l'amour le plus tendre et la passion la plus violente, entre l'humour le plus franc et la profondeur métaphysique. Après Wagner et avec lui, M. Weingartner s'étonne « que les compositeurs n'aient vu que la forme dans les créations de Beethoven et aient continué tranquillement à écrire des symphonies, sans se rendre compte que la *dernière* symphonie était déjà écrite et que c'est la symphonie avec chœurs. » Cela n'est pas moins vrai de l'ordre ou du genre de la sonate, que de celui de la symphonie. Il se peut qu'avec

l'op. 111 de Beethoven la dernière sonate pour piano, elle aussi, ait été écrite. « Est-il possible d'utiliser cette forme de nouveau, alors qu'un maître l'a remplie de pensées si vastes, qu'elle se montra trop petite pour lui ? Après avoir exprimé par elle ce qu'il y a de plus prodigieux, le maître la brisa... » Comme la symphonie, il semble que la sonate ait « éclaté sous la pensée de Beethoven », et sans doute, recueillis et rapprochés par ses successeurs, les éclats ou les morceaux en sont bons ; ce ne sont pourtant que des morceaux.

Il y a quatre sonates de Weber, ou plutôt, suivant l'expression de Spitta, quatre « fantaisies en forme de sonate », quatre merveilleuses improvisations de grand pianiste et de grand virtuose ; musique plutôt en surface — en surface brillante, étincelante même — qu'en profondeur, où le génie mélodique l'emporte de beaucoup sur le génie du contrepoint et du développement. C'est aussi par la faiblesse du développement, par la disproportion des parties et par la prolixité, que les sonates de Schubert demeurent au-dessous de celles de Beethoven. Créateur de mélodies sans nombre, sinon sans égales, au moins sans pareilles, Schubert est un faible symphoniste; or, le principe symphonique est le fond ou l'âme de la sonate non moins que de la symphonie elle-même. Il est rare qu'un morceau de Schubert ne commence pas d'une manière exquise : avec une grâce, une spontanéité ravissante; il est rare qu'il continue de même. Je parle surtout ici des grands morceaux : premier *allegro* ou finale, car les scherzos de Schubert sont très souvent parfaits. « Schubert, a écrit

Schumann, est comme un tempérament de jeune fille qui s'est attaché au maître Beethoven... Il est vis-à-vis de lui comme un enfant qui joue sans souci entre les jambes du géant [1]. » Cela n'est peut-être pas assez dire du Schubert des *lieder;* mais du Schubert des symphonies et des sonates, cela est la vérité même. Avec une touchante humilité, Schubert sentait lui-même sa faiblesse et l'avouait. En 1828, étant déjà l'auteur d'innombrables chefs-d'œuvre, il voulut se remettre à l'école et demanda les leçons de Sechter, un des maîtres les plus célèbres d'alors. Il le vit une seule fois ; peu de jours après, « il entrait dans la vallée des ombres de la mort ».

Pas plus que les contemporains de Beethoven, ses successeurs ne l'ont égalé. Schumann, comme Schubert, ne paraît auprès de lui qu'un enfant, plus irrité seulement que Schubert et plus farouche. Tandis que l'œuvre pour piano de Beethoven ne consiste guère que dans les trente-deux sonates, l'œuvre pour piano de Schumann renferme deux sonates seulement. Le maître de Zwickau, dans une de ses lettres, a défini la symphonie avec chœurs : « le passage du génie classique au génie romantique [2]. » Il a été lui-même le premier et peut-être le plus glorieux représentant de ce nouveau génie, dont la sonate, pas plus que la symphonie, peut-être moins encore, ne pouvait être ni ne fut en effet la forme par excellence. L'état d'esprit et d'imagination habituel de Schumann convenait mal à la composition

1. Schumann, *Écrits sur la musique et les musiciens,* traduits par M. H. de Curzon; chez Fischbacher.
2. Cité par M. Shedlock.

régulière : « Je suis resté toute la semaine au piano, à composer, à écrire, rire et crier, tout cela à la fois. Et c'est tout cela que vous trouverez décrit dans mon op. 20 (*Grande Humoreske*) qui est déjà à la gravure. Vous voyez comme à présent je travaille vite. Une idée me vient, je l'écris, on la grave. Voilà ce que j'aime. Douze feuilles en une semaine[1]. » Schumann a composé cent chefs-d'œuvre de cette manière, et de cette allure. Mais ses deux sonates pour piano lui donnèrent plus de mal, et ne sont pas ses chefs-d'œuvre. Il travailla deux ans à la première (op. 11, en *fa dièse* mineur); à la seconde (en *sol* mineur, op. 22), huit ans. On peut conclure qu'il avait pour ce genre de composition peu de facilité. Peu d'enthousiasme aussi : en 1839, ses deux sonates achevées, il déclare que « le genre de la sonate pourra produire encore de temps à autre quelques beaux exemplaires, et qu'il les produira sans doute, mais que ce genre n'en semble pas moins parvenu au terme de son évolution[2]. »

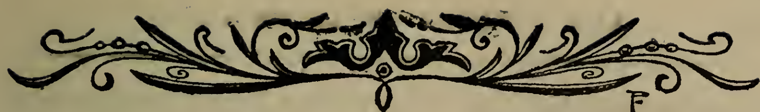
Il ne se trompait pas, le grand artiste, dont l'œuvre pour piano, la plus vaste pourtant et la plus admirable qui soit après celle de Beethoven, contient deux sonates seulement. L'œuvre de Chopin, un autre maître du piano, n'en renferme pas davantage, et, malgré la beauté de la *marche funèbre,* on sait que le Chopin véritable est ailleurs : dans les Polonaises ou les Ballades, les Valses, les Préludes, ou les Mazurkas.

Trois sonates de Brahms, une (admirable) de Liszt,

1. Cité par M. Shedlock.
2. *Ibid.*

tels sont les derniers spécimens — pour ne citer que les plus insignes — d'un genre qui s'épuise et d'une forme presque abolie. Et comme le genre même dont il traite, le livre de M. Shedlock faiblit à la fin et se perd. La matière lui manque. L'historien ne se décourage pas. Il semble attendre encore — et précisément de la sonate de Liszt — une transformation, une résurrection. En tout cas, celle-ci tarde à se produire. M. Shedlock ne désespère pas d'entendre crier un jour : « La sonate est morte, vive la sonate! » Peut-être; à moins que nos neveux, insensibles à tout ce qui ne sera pas musique de théâtre, autrement dit musique appliquée et publique, n'aient plus désormais, pour les chefs-d'œuvre mêmes de la musique intime et de la musique pure, que le mot célèbre et dédaigneux : « Sonate, que me veux-tu? »





III

LA SYMPHONIE. — BEETHOVEN

Beethoven and his nine symphonies, by George Grove, C.B.
London and New-York, Novello, Ewer and C°, 1896.

1897[1].

Ce livre manquait, et rien n'y manque. Il épuise momentanément un grand sujet, le plus grand peut-être qui s'offre à la critique musicale et la défie. C'est en musicien d'abord, et en musicien consommé, que l'écrivain anglais écrit de musique. Il parle véritablement des symphonies de Beethoven, et non point à propos des symphonies, ou à côté. Rien de ce qui les constitue ne lui est étranger ; rien ne lui est indifférent de ce qui les touche. Les étudiant l'une après l'autre et dans l'ordre chronologique, il en considère d'abord l'organisme et comme l'être spécifique : les thèmes, les rythmes, les timbres. Entre ces éléments premiers il observe ensuite quels rapports s'établissent ; quelles réactions, quels développements s'ensuivent, en quel sens, dans quel ordre et vers quelle fin. Puis, du fond et de la substance même, il passe aux accessoires et aux alentours. Il recherche les antécédents, parfois aussi les

1. La première publication de cet article est antérieure à la mort, qu'on ne saurait trop déplorer, de l'éminent musicographe anglais.

conséquences. Curieux des origines, il ne l'est pas moins des analogies. Constamment il rapproche et il compare. Commentateur de formes illustres, il aime à s'en faire l'historien, et leur fortune autant que leur beauté l'intéresse. Il n'omet ni une ébauche, ni une copie, ni même une variante. Jusque dans l'essai, dans l'effort, dans les corrections et les retouches, il épie les secrets du génie et ceux du travail, qui parfois se confondent. Dates de composition et d'exécution, questions de temps et de lieu, mode et format de publication, dédicaces et prix de vente, hasards et caprices, erreurs et retours de l'opinion, tout est consigné, contrôlé dans ce complet répertoire ; pas un détail n'y fait défaut, et tous les documents y font preuve. En un mot, l'érudit qu'est M. Grove n'ignore des symphonies de Beethoven rien de ce qu'on peut en savoir.

Tout ce qu'on en peut sentir aussi, l'artiste qu'est M. Grove l'éprouve et le communique. Il écrit ici non seulement de ce qu'il sait, mais de ce qu'il aime, et son livre, non moins qu'un manuel pratique, un scrupuleux inventaire, est une très profonde et très sympathique étude d'art; par conséquent une étude d'âme aussi. D'une âme humaine d'abord, de l'une des plus grandes qui furent jamais. Puis c'est l'âme de la symphonie, de cet être complexe et vivant, que M. Grove analyse. C'est l'âme enfin de la musique elle-même, c'est la force et la valeur psychique des sons, prodigieusement accrue par le maître des neuf chefs-d'œuvre. Ainsi, technique avec abondance et sûreté, spécifique sans rien d'aride ou d'obscur, cette critique est quelque chose de plus.

Psychologique et morale, à travers les formes et les apparences, derrière les moyens et les signes, elle atteint les réalités de la pensée et de la vie. Et ces réalités vivantes, M. Grove, qui les entend si bien, ne se contente pas de les entendre : il les aime et souhaite qu'elles soient aimées. « Que la connaissance de Dieu ne soit pas en nous une simple curiosité, ni une sèche méditation de ses perfections; qu'elle tende à établir en nous son saint amour[1]. » Puisque Dieu veut être connu ainsi, n'est-ce pas un peu de même qu'il convient de connaître les chefs-d'œuvre entre les chefs-d'œuvre, ceux qui ont mérité d'être appelés divins?

Elles sont neuf, comme les Muses. Comme les Muses, elles forment un groupe immortel, un chœur sacré. Elles ne sont pas seulement le centre ou le sommet d'un art, mais l'un des sommets de l'art humain. On dit: les neuf symphonies, comme on dit: les Chambres de Raphaël, les drames de Shakspeare ou les campagnes de Napoléon. Elles forment un ensemble, une série organique de chefs-d'œuvre. Elles se touchent et se tiennent; elles se communiquent et ne se commandent pas. Elles décrivent une courbe sans pareille, une prodigieuse ligne de faîte. Il en est qui se perdent dans le ciel. D'autres, plus humbles, s'abaissent et s'effacent entre leurs voisines plus illustres; elles font comme des vallées heureuses entre les pics sublimes et frappés de la foudre. Non seulement elles sont, mais elles vivent,

1. Bossuet.

et chacune de sa propre vie. Il en est de riantes; il en est de douloureuses inconsolablement. Plus d'une, elle aussi vierge et farouche, pourrait dire avec l'une des « Vierges aux rochers » du romancier-poète italien : « Je porte sur mon âme la splendeur des destins grandioses et tristes. » A toutes, riches de vie morale et d'héroïque volonté, siérait pour devise le noble adage du Vinci : « Il n'est pas de plus haute maîtrise que celle de soi-même[1]. » En vérité l'on devrait fêter l'anniversaire des jours où les neuf symphonies de Beethoven ont été jouées pour la première fois. En ces jours-là, plus de lumière, plus de joie a été donné au monde; plus de vie et d'âme s'est exprimé par les sons.

Aidés par un nouvel interprète, vous plaît-il d'interroger une fois encore les neuf sœurs éternellement éloquentes ? Si souvent qu'on les écoute, en n'a jamais fini de les entendre. Aujourd'hui, ce que nous tâcherons de suivre au travers et comme au courant des symphonies de Beethoven, ce sera d'abord la symphonie en soi, puis la vie et l'âme du maître, et ce sera enfin la musique elle-même.

I

La symphonie est le chef-d'œuvre de la musique. Tous les éléments musicaux, excepté la voix humaine, s'y trouvent réunis. Rien ne s'y rencontre qui soit autre chose que musical. Ainsi la symphonie est à peu près toute la musique, et elle n'est que la musique. Intellec-

1. *Non si può aver maggior signoria che quella di se medesimo.*

tuelles et sensibles, toutes les beautés de l'art sont rassemblées en elle. Elle est la volupté de l'oreille et la joie de l'esprit. Il n'y a pas un genre, pas un type musical qui n'aboutisse à la symphonie, comme les fleuves à la mer. De tous elle est la somme et l'épanouissement. A la fugue elle emprunte la logique et la raison ; elle en brise la contrainte, mais elle en garde la discipline et ne fait que changer la servitude aveugle en cette obéissance éclairée et volontaire à des lois supérieures, qui constitue la véritable liberté. Aussi purement musicale que la sonate et le quatuor, la symphonie a sur l'une et l'autre le double avantage des timbres plus variés et de plus vaste proportions. La sonate est belle, mais d'une beauté pour ainsi dire encore solitaire. Admirable est le quatuor, la forme par excellence de la musique *de chambre,* ainsi qu'on nomme cet art intime et profond. Le groupe musical du quatuor peut se comparer au groupe social de la famille ; mais la symphonie est plus largement représentative. Plus fraternelle que le concerto, où domine une voix, un principe d'individualité et d'égoïsme, la symphonie est l'universel et l'unanime concert. Il semble que les choses mêmes y prennent part et que le bois, le métal, n'y devienne sonore que pour unir la musique de la nature à la musique de l'humanité.

Or, dans cet ordre ou cette catégorie, celle des chefs-d'œuvre, Beethoven a créé les chefs-d'œuvre par excellence. Son génie est en quelque sorte à deux degrés. Les plus beaux sons parmi ceux qui ne furent point proférés par des lèvres humaines, c'est Beethoven qui les a fait

entendre. Oui, même aujourd'hui, soixante-dix ans après que Beethoven est mort, c'est encore, toujours Beethoven. Tandis que la musique de théâtre s'est trois ou quatre fois renouvelée, l'idéal de la symphonie, qu'il a fixé, demeure. Nul n'y atteint ; les plus grands en approchent, mais les plus téméraires ne se flattent pas encore de le déplacer. On voit très bien ce que, depuis Beethoven, la symphonie a perdu ; je défie qu'on me montre ce qu'elle a gagné. Comment s'étonner alors si le mot seul de symphonie, quand on parle de Beethoven, prend un sens et comme un son nouveau ?

De la symphonie, Beethoven a tout renouvelé. Je n'y vois pas un élément qu'il n'ait accru, élevé à une puissance et comme promu à une vie supérieure.

Beethoven d'abord a fait l'orchestre plus nombreux. A l'orchestre de la symphonie *Jupiter,* de Mozart, il ajoute, dès sa première symphonie, une flûte et deux clarinettes ; dans la symphonie en *ut* mineur apparaissent pour la première fois les trombones, la petite flûte et le contrebasson. Après avoir augmenté le nombre des instruments, Beethoven les classe et les distribue. Il partage son orchestre sans l'affaiblir ni le disperser. Il y multiplie les ouvertures et les jours, mais il ne laisse pas un vide, pas un trou s'y creuser. Entre les groupes ou les familles sonores, soit qu'il les rassemble, soit qu'il les oppose, il n'établit que des rapports très simples, essentiels, toujours les plus logiques et les mieux fondés sur la nature des timbres. L'orchestre de Beethoven est plein sans être massif ; l'abondance et la variété des détails n'y couvre jamais le plan général et

le grand parti pris. Mais au sein de cette hiérarchie et de cet organisme, Beethoven suscite et crée parfois des personnalités nouvelles. Il donne à certains instruments un emploi dont jamais ceux-ci n'avaient paru capables ou dignes. Le cor prend dans Beethoven un accent et une couleur inconnue. Il n'est plus seulement le cor dont le son « est triste au fond des bois » ; il s'élève au-dessus de sa spécialité forestière ou chasseresse ; il devient une voix plus profonde et tout intérieure. Ce n'est pas une chasse qu'il sonne dans le grave trio de la symphonie en *la*. Un mystère, mais un mystère de l'âme, est en lui, quand il plane pendant seize mesures de rêve sur l'*adagio* de la neuvième symphonie. C'est à lui enfin qu'appartient presque entier le *trio* de la symphonie *Héroïque*. Là surtout l'instrument a pris une voix humaine, la voix de la chair et du sang. Les dernières mesures en particulier sont d'une poésie étrange, et Beethoven n'a rien de plus sérieux, de plus profond que cette tenue de cors, où il a su véritablement faire entrer quelque chose de l'infini et de l'éternité.

Beethoven donne l'expression, que dis-je! l'éloquence, à des instruments encore plus rudimentaires et jusqu'aux timbales elles-mêmes. Dès l'*andante* de la première symphonie, il les accorde comme on n'avait pas fait encore ; il essaye leurs notes attentives et solennelles ; il les prédestine à leur fonction et à leur dignité future, et dans la quatrième symphonie (en *si bémol*) il déploie leur magnificence sombre. Dans la seconde reprise du premier morceau, la merveilleuse rentrée du thème principal se prépare, se développe et se con-

somme sur un roulement de timbales tel que jamais on n'en avait entendu ; mais dans l'*adagio* surtout rayonne, presque divine, la beauté d'un dessin, ou d'une « figure » de timbales. Ici, pas même un roulement : un simple accent, un appui régulier de la dominante sur la tonique. Cet accent, lorsque les timbales l'empruntent aux autres instruments, prend un caractère de gravité sans pareille. Çà et là, tandis que chante l'auguste mélodie, qui n'est, comme nous le verrons, qu'un cantique d'amour, les timbales interviennent; c'est elles qui semblent rythmer de leurs pulsations puissantes le cours d'une vie heureuse et d'une sereine pensée; elles, qui creusent le plus avant l'abîme mystérieux du rêve et l'abîme aussi d'une âme, la plus profonde peut-être d'où jamais se soit exhalé un soupir.

Autant que de sonorités, Beethoven est un grand créateur d'harmonies. Tout élément symphonique s'est accru par lui. Par lui les rapports se sont multipliés non seulement entre les instruments, mais entre les notes elles-mêmes. A ce double point de vue, — et naguère nous avons tenté de le montrer, — la symphonie de Beethoven est beaucoup plus largement sociologique ou sociale que celle de Haydn et même de Mozart. La société des sons, celle des accords et celle des timbres est chez Beethoven une société fort complexe et pour ainsi dire avancée, où des relations très nombreuses, très délicates souvent, sont réglées par des lois en même temps infaillibles et libérales. A qui donc une symphonie de Beethoven, après une symphonie de Haydn ou de Mozart, n'apporterait-elle pas le témoi-

gnage immédiat, éclatant, d'une harmonie autant que d'une orchestration enrichie et renouvelée? Quels accords, pour ne parler que des plus simples, avaient jamais retenti non seulement dans leur plénitude sonore, mais dans la totalité de leur constitution et de leur être harmonique, comme certains accords de Beethoven : les deux premiers accords de la symphonie *Héroïque,* les accords hachés, ou plutôt sabrés à grands coups d'archet, de la symphonie en *ut* mineur ou de la symphonie en *la,* les accords à plein orchestre du début du finale de la symphonie en *ut* mineur? Il n'est pas jusqu'aux premiers accords de la première symphonie, qui ne firent, dans leur nouveauté, sensation et même scandale. La critique n'admit pas tout d'abord qu'une symphonie soi-disant en *ut* osât commencer par un accord dissonant du ton de *fa.* D'autres « fautes » du même genre, toujours contre l'harmonie, ne furent pas seulement blâmées : on les corrigea. M. Grove a rappelé, après Berlioz, comment Fétis modifiait l'harmonie de Beethoven. Dans l'*andante* de la symphonie en *ut* mineur, lors de la variation en triple croche des altos et violoncelles, au-dessus de l'accord de sixte : *fa — si bémol — ré bémol,* il arrive que les instruments à vent tiennent un *mi bémol* d'un effet original et délicieux; Fétis bravement le remplaça par un *la,* se refusant à croire Beethoven capable d'une aussi grossière erreur. Une autre erreur, et de la même « grossièreté », se trouve dans le célèbre passage du premier morceau de l'*Héroïque,* où le cor fait entendre les quatre premières notes du thème, celles de l'accord parfait de *mi bémol,* sur

deux notes, données par les violons, de l'accord de dominante. On sait qu'à la première répétition, Ries, assis à côté de son maître, ne put s'empêcher de relever avec une vivacité malencontreuse la dissonance inattendue; on sait aussi comment, d'un revers de main, Beethoven le releva lui-même encore plus vivement.

« Cette harmonie était contraire à toutes les règles de l'époque. Elle était absolument fautive. Qu'elle est belle cependant! Comme elle est bien en situation! Et que la poésie en est profonde! L'héroïque mouvement des basses est achevé, nous laissant en des régions étranges et lointaines. Le tumulte du jour s'est apaisé; peu à peu tout s'est éteint. Les cors, les autres instruments à vent, complètent la sensation enchanteresse. Partout semble tomber un crépuscule magique. Enfin tous les instruments suspendent leur bruissement mystérieux. On n'entend plus que les violons, aussi doux que possible, frissonnants et comme endormis, lorsque là-bas s'élève et flotte un soupir de cor, semblable à quelque fragment incohérent d'un songe. C'est un de ces manquements à la vie réelle qui ne nous étonnent jamais lorsque nous dormons. Il n'en faut cependant pas davantage pour rompre le charme; comme par miracle tout a changé; nous sommes rendus à la pleine lumière du jour, à toutes nos facultés, et nous nous retrouvons nous-mêmes, chez nous, dans le sujet et dans la tonalité du commencement. »

Interprétation arbitraire, diront quelques lecteurs de cette page. Non, mais interprétation intelligente, et qui, sans rien contrarier ou contraindre seulement du texte

musical, dégage tout ce que peut contenir et signifier de nouveau, dans une symphonie de Beethoven, un détail, que dis-je? une faute d'harmonie.

Pénétrons plus avant. Derrière l'harmonie, derrière l'instrumentation, allons chercher le fond ou l'âme de la symphonie. Cette âme, qui est l'idée ou la mélodie, nous la trouverons elle aussi renouvelée. Il n'y a pas moins de distance de la mélodie de Haydn à celle de Beethoven, que de l'orchestre de l'un à celui de l'autre. Beethoven est le plus grand des musiciens parce qu'il a formé les plus admirables combinaisons avec les éléments en eux-mêmes les plus admirables, parce qu'en ses symphonies la beauté particulière, et pour ainsi dire individuelle, est égale à la beauté, qu'elle engendre, de la somme ou de l'association.

A la mélodie même de Bach, la mélodie de Beethoven est supérieure sinon peut-être par l'abondance, au moins par la liberté, par un caractère aussi plus constamment humain et vivant. Vivant, humain, il sait l'être, le vieux et sublime *cantor*, mais par moments on dirait qu'il s'abstrait de l'humanité et de la vie. Sa mélodie alors se dépouille et s'idéalise jusqu'à ne plus former qu'une sorte de figure graphique. A l'infini elle déploie dans le temps ses rythmes, et ses lignes dans l'espace. Elle est un mécanisme logique, une création de l'entendement, une œuvre, un chef-d'œuvre même, de raison. Elle éclate surtout aux esprits. La mélodie de Beethoven éclate tout d'abord aux âmes. Elle les remplit d'allégresse ou de deuil, mais c'est toujours les âmes qu'elle remplit. Avant la beauté rationnelle, la beauté passion-

nelle y surabonde. Le maître que fut Bach n'est pas seulement le *dominus*, mais le *magister*. De la musique entière il apparaît souvent comme je ne sais quel instituteur prodigieux. De là parfois en sa mélodie un peu de raideur ou de sécheresse trop classique, quelque chose qui sent l'exercice et l'école. La mélodie de Beethoven, au contraire, ne respire jamais que la vérité et la vie.

Elle vivait déjà, la mélodie, et d'une vie légère, exquise, dans les innombrables symphonies de Haydn, dans la symphonie en *sol* mineur de Mozart, celle qui commence par un si mélancolique sourire. Mais à ce début même, peut-être sans égal avant Beethoven, comparez un début comme celui de la symphonie en *ut* mineur. « C'est le destin, disait Beethoven, qui frappe à la porte. » C'était plus que son destin à lui : c'était le destin de son art. C'était la mélodie par lui démesurément accrue et fortifiée, et sous le choc des quatre notes formidables sont tombées les portes de l'avenir.

Il arrive quelquefois à Beethoven d'emprunter une idée mélodique. Il prend, pour rendre au centuple. A Mozart, il dérobe le motif de l'ouverture d'une opérette de jeunesse, *Bastien et Bastienne,* pour en faire le premier morceau de la symphonie *Héroïque*. On trouve dans un recueil de chants croates des thèmes presque identiques à certains thèmes de la symphonie *Pastorale* (premier morceau et finale). Il est vrai qu'en l'espèce on ne sait pas trop si les mélodies originales furent celles de Beethoven ou les autres[1]. Le motif du trio

1. Voir les articles du professeur Kuhac et du docteur Heinrich

de la symphonie en *la* a été reconnu par l'abbé Stadtler pour un hymne de pèlerins très répandu dans la basse Autriche. Enfin le finale de la huitième symphonie pourrait bien n'être que le développement, la splendide expansion du finale de certaine symphonie de Haydn en *sol* majeur. Elle était si familière à Beethoven, que le thème du *largo* se retrouve dans ses œuvres jusqu'à cinq fois.

Qu'il se l'approprie ou qu'il la crée lui-même, la mélodie de Beethoven ne jaillit jamais, comme on pourrait le croire, spontanément et d'un seul coup. Les carnets d'esquisses du maître attestent avec une éloquence inattendue, parfois douloureuse, l'opiniâtreté, l'angoisse même de ses recherches et de ses efforts. Sur de méchants cahiers, mal cousus, d'un papier gris et grossier pareil à du papier à chandelles, le promeneur solitaire et farouche écrivait à la hâte, à l'aventure, et comme à la lueur d'éclairs. Il écrivait, puis effaçait, puis récrivait pour effacer encore, ébauchant presque toujours plusieurs œuvres en même temps. C'est ainsi que, dans un des carnets les plus importants, les esquisses de la seconde symphonie se trouvent mêlées à celles de trois sonates pour piano et violon et de trois sonates pour piano seul. De la huitième symphonie (premier morceau et finale) les esquisses abondent. Le début même de la symphonie en *ut* mineur a été cherché longtemps. Ce thème, « le plus fameux qui soit au monde », cet éclat soudain qui paraît involontaire et presque arraché

Reimann dans l'*Allgemeine Muzikzeitung* des 6, 13, 20 octobre 1893, et 20 juillet, 3 et 17 août 1894. (Cité par M. Grove.)

comme un cri, Beethoven ne l'a pas fixé du premier coup dans sa brutalité foudroyante. On ne trouve en aucune des versions préparatoires le point d'orgue de la seconde et de la quatrième mesure, cet arrêt après cet élan, après cette explosion ce silence, d'un effet si puissant et si nouveau.

Mais il n'est pas de motifs que Beethoven ait plus longuement élaborés et préparés de plus loin que ceux de la symphonie avec chœurs. Ils jalonnent son chemin tout entier, ou plutôt ils sont les sommets, éternellement contemplés, qui dominent son horizon. Dans un cahier d'esquisses de 1815 apparaît le thème du *scherzo;* vers 1818 celui du *trio,* que dès 1802 le *trio* de la seconde symphonie semble contenir en germe. Le thème du finale surtout s'annonce fréquemment. Il flotte autour de Beethoven, il l'inquiète et l'obsède. L'*Ode à la joie,* de Schiller, avait toujours été l'un des poèmes favoris du maître. En 1798, entre l'esquisse d'un rondo et celle d'une sonate, on rencontre pour la première fois « les paroles sacrées ». En 1811, Beethoven les note à deux reprises; plus tard il y revient encore, et peu à peu se forme et se cristallise en sa pensée la plus vaste et pour ainsi dire la plus générale de ses mélodies. Un finale tout entier — et quel finale! — en est issu. Seule elle le contient, le supporte et le développe. Son identité mélodique persiste sous toutes les variations instrumentales de l'immense polyphonie. « Beethoven, a très bien dit Wagner, a affranchi cette mélodie de toutes les influences de la mode, de tous les caprices du goût. Il a voulu qu'elle représentât

le type de la pure, de l'éternelle humanité. » Si Beethoven en a tiré tout un finale, Wagner en a déduit tout un système de musique dramatique. On cite toujours le *leitmotiv* de l'*Ode à la joie* — car c'en est un et le premier de tous — comme la pierre angulaire de l'édifice wagnérien. Quelle autre mélodie eut jamais de telles destinées? On a vanté la fortune de certaines idées musicales : le début de la symphonie *Héroïque,* emprunté par Beethoven à Mozart, et que Schubert et Brahms devaient imiter à leur tour. Mais de la mélodie finale de la neuvième symphonie, c'est tout un ordre nouveau qui est né. Gœthe l'eût rangée parmi les « Mères ». Wagner aurait pu l'appeler *Urmelodie,* la mélodie primordiale, car elle est véritablement à l'origine d'un monde.

A la mesure et sous l'effort du génie de Beethoven, la symphonie entière s'est agrandie. En cet admirable et souple organisme, tout a « prêté », rien n'a rompu. Des quatre parties qui la composent, la moindre n'est pas celle qui s'est le moins transformée. Du menuet de Haydn et de Mozart, le *scherzo* de Beethoven est sorti. Même rythme, même division en deux parties ; la lettre subsiste, mais l'esprit s'est renouvelé. Une danse élégante s'est changée en un poème intérieur; quelque chose de vif et d'aimable en quelque chose de profond, parfois sublime. Avant Beethoven, avant sa troisième symphonie (l'*Héroïque*), le *scherzo* — dans la pleine acception du mot — n'existe pas. Le *scherzo* de l'*Héroïque* est le premier de « ces grands mouvements » créés par Beethoven et *beethoveniens* entre tous, où se

mêlent, avec une puissance inconnue jusqu'alors, la tragédie et la comédie de la vie. Un seul est une danse encore : celui de la symphonie *Pastorale*. Mais quelle danse, et de quels danseurs! Rappelez-vous le hautbois lâché à travers la seconde reprise, le basson grotesque et le *trio* raclé avec une sorte de fureur. Que sont devenus les menuets d'autrefois, et, sur les parquets luisants, les pas comptés et les démarches légères! *Nunc pede libero pulsanda tellus.* Pour le rude Flamand qu'était Beethoven, d'origine sinon de naissance, pour le compatriote et l'égal de Rubens et de Téniers, la danse est autre chose qu'un plaisir et presque un cérémonial mondain : elle est le mouvement instinctif et joyeux, l'ébat naturel de l'animal humain bondissant dans sa force et dans sa liberté.

Le plus considérable des *scherzos* de Beethoven est celui de la neuvième symphonie, celui qu'on a défini avec justesse « un miracle de répétition sans monotonie », celui dont Rossini disait en souriant, après la première audition de la symphonie avec chœurs au Conservatoire : « Je ne connais rien de plus beau. Moi-même je n'en ferais peut-être pas autant. » Mais le plus extraordinaire de tous est le *scherzo* de la symphonie en *ut* mineur. Il a d'abord ceci de particulier, qu'il s'enchaîne avec le finale, et qu'au milieu du finale il revient encore. Mais ce ne sont là que des particularités extérieures. La nouveauté véritable est plus au fond, dans le sentiment et l'âme même du prodigieux chef-d'œuvre. Un *scherzo* (le nom l'indique) est en général quelque chose d'animé et d'allègre. C'est ici

quelque chose de sombre : d'abord un appel mystérieux et lié par les archets lourds; puis une triple réplique et comme un rauque aboiement des cors. A ces pressentiments et à ces menaces, le *trio* répond par un accès de formidable gaieté, par un éclat de rire de géant. Mais après la colossale ironie, revient, remonte encore l'obscure tristesse. Elle a seulement changé d'accent : au *legato* succède le *staccato*, le *pizzicato*, toutes les accentuations légères. Les cors cèdent la place aux clarinettes, aux hautbois, aux violons plus agiles. Les notes se détachent, crépitent et grésillent. Plus rien de soutenu, presque plus rien de sonore. Tout décroît, s'amincit jusqu'à n'être plus qu'un souffle, mais un souffle d'épouvante, et jamais moins de bruit n'a fait plus peur. Au bout de soixante-dix mesures dans le ton d'*ut* mineur, les basses inopinément donnent un *la bémol;* les timbales établissent une pédale d'*ut* au rythme irrégulier, et « par ce changement brusque, aussi grandiose au moins que le début de l'orage dans la symphonie *Pastorale*, commence la transition miraculeuse du *scherzo* au finale. » Peu à peu les éléments désagrégés se cherchent et se réunissent. Toute force et toute vie se répare. Il n'y a pas dans la nature, dans les paysages de montagnes, un défilé comparable à celui-là ; pas un aussi radieux passage de l'ombre à la clarté. Il n'y en a pas non plus dans l'ordre de l'esprit ni de l'âme, et c'est un symbole sans pareil de relèvement et de résurrection, que ce *scherzo* défaillant, brisé, qui se ranime, s'élance et court s'abîmer dans le finale éblouissant.

On ne saurait assez le redire, en chacun des morceaux de la symphonie il n'est pas d'élément ou de force que Beethoven n'ait accrue. L'introduction, la seconde reprise, la *coda,* ont pris avec lui des proportions extraordinaires. Beethoven ne nous introduit pas de même dans toutes ses symphonies. Il y en a, comme la symphonie en *ut* mineur, la symphonie en *fa,* où il nous jette brusquement. Mais celles qu'il veut préparer, comme il les prépare ! Tantôt (voyez l'*Héroïque*) il lui suffit de deux accords. Tantôt (c'est le cas de la symphonie *Pastorale*) il insinue le thème doucement. Le début de la première symphonie est peu de chose. Celui de la symphonie avec chœurs n'est pas à proprement parler une introduction, mais plutôt une période de pressentiment, de trouble et d'inquiétude, d'où jaillit en un terrible unisson le thème formulé enfin. Il n'est d'introduction véritable qu'à la seconde symphonie, à la quatrième, et surtout à la symphonie en *la,* celle de toutes que Beethoven a le plus magnifiquement annoncée. Au seuil d'aucune autre il ne nous a demandé un tel recueillement, une aussi longue retraite, comme si l'heure était venue de confidences plus que jamais sacrées et de paroles encore inouïes. « Cela commence par un bref accord de *la* à plein orchestre, qui distille[1] une mélodieuse phrase de hautbois tour à tour imitée par la clarinette, le cor et le basson. » Oui, cette phrase perle véritablement, et la métaphore du critique anglais convient à l'introduction

1 *Which lets drop*

tout entière. Rares ou multipliées, précipitées ou lentes, que ce soit d'une chute pesante ou légère, les notes ici tombent goutte à goutte et se suivent non seulement égales, mais transparentes. Qu'il est pur, ce *mi* répété jusqu'à soixante-trois fois, invariable et solitaire! On ne sait trop d'abord quel accord va refléter la note de cristal et si elle sera tonique ou dominante. Elle se fait dominante enfin, et détermine sans raideur, avec une indolence exquise, la tonalité de celle de toutes les symphonies que Beethoven a voulu nous laisser le plus attendre et désirer.

Après de tels départs, quelles courses fournit Beethoven! Pas plus que de pareils exordes, on n'avait encore l'idée de semblables développements. C'est une grande loi de la musique, qu'un thème, une mélodie, ne reçoive la vie que pour la transmettre et la distribuer. A peine créée, il faut qu'elle engendre, qu'elle se multiplie et renaisse, en des formes non pas identiques, mais similaires, qui participent et procèdent de son être. Cette puissance génératrice est l'essence même non seulement de la symphonie, mais de toute musique pure. C'est pour l'avoir incomplètement possédée qu'un Schubert, un Schumann, sont inférieurs à Beethoven; c'est parce qu'il la possède en sa plénitude, qu'un Beethoven est supérieur à tout autre. Supérieur à Bach lui-même, chez qui l'évolution de la pensée, fût-elle colossale, garde souvent quelque chose de trop rigoureux et d'un peu mécanique. Elle est plutôt organique chez Beethoven, en cette première partie de la seconde reprise, que les Anglais appellent — d'un mot plus expressif que

notre mot « développement » — le *working-out.* Ici encore c'est le principe de la fugue qui continue d'agir, mais d'une action intérieure, un peu à la manière du sang, invisible sous l'épiderme. Ici l'élaboration n'est pas seulement intellectuelle, elle est aussi morale. En même temps qu'une idée se développe, une volonté s'exerce et s'efforce, résiste et combat. Les *working-out* de Beethoven ressemblent à des conflits douloureux, quelquefois atroces. Celui du premier morceau de l'*Héroïque* a été très bien décrit par M. Grove. « Après un essai de fugue, pour indiquer ce dont il est capable en ce genre, Beethoven fait voir qu'il n'est point en humeur de pareils jeux. Ailleurs il aura le loisir de s'amuser au contrepoint ; ici sa passion est trop forte. Sa pensée est tout pour lui ; les moyens ne lui sont rien. Cette courte promesse de contrepoint est brusquement emportée dans une explosion de rage qui forme le centre du mouvement tout entier, et où les plus irréconciliables dissonances, les dislocations du rythme les plus obstinées, forment ensemble un tableau d'opiniâtreté et de fureur. Il y a là de quoi briser toute autre poitrine que celle du héros gigantesque dont Beethoven entend faire le portrait. Et certainement ce héros est beaucoup moins Bonaparte que Beethoven lui-même. Un tel passage, long de trente-deux mesures, est absolument du Beethoven ; il n'y avait rien de pareil dans l'ancienne musique, et il était impossible que cela fût compris par les critiques d'alors, lesquels ne regardaient qu'aux notes et jugeaient seulement selon les règles des sons, au lieu de s'attacher à ce que les sons signifiaient. »

Admirable aussi d'obstination, le *working-out* de la huitième symphonie, qui s'achève dans une furie, une folie presque intolérable de redites et de redoublements. Mais nul autre n'est égal au *working-out* de la symphonie avec chœurs. Beethoven ici brise en deux le thème fondamental, et de l'un et de l'autre débris il tire un ordre, un monde nouveau. D'une simple figure de quatre doubles croches, il fait une mélodie régulière et pour quelque temps autonome. Quant à l'arpège descendant et rude de l'accord parfait, sorte de chute ou d'écroulement de note en note qui forme le début même de la mélodie, c'est là qu'il faut regarder pour voir « comment le grand musicien-poète sait traiter un sujet avec son propre cœur. Assurément, dans la musique entière il n'y a rien de plus noble que ce thème grandiose qui se laisse tomber par intervalles simples du haut de l'accord parfait jusqu'en bas, accompagné d'un seul *pizzicato* des basses... Et certain *la bémol* introduit par Beethoven ajoute ici comme une dernière touche extraordinairement pathétique. Sans exagération, et comme on l'a dit de certain demi-ton dans une ouverture de Haendel, ce *la bémol* vaut tout un monde ». Il faut suivre dans le texte de M. Grove, éclairé de cita tions nombreuses, le développement de ce motif de quatre doubles croches. Fugué, contrepointé doublement, les instruments s'en emparent, l'abandonnent et le reprennent tour à tour. Tantôt Beethoven le traite comme un élément de pure logique, tantôt il lui communique une vie morale et une mélodieuse douceur. Jamais de moins de notes, mais plus longtemps poursuivies et plus

ardemment aimées, l'insatiable génie n'a exigé ni obtenu davantage. Et de cet incomparable développement le critique anglais a finement saisi le caractère particulier. Au milieu de cette énergie et de cette passion, il signale des relâches, des rémissions qui surprennent et attendrissent. C'en est une, et des plus touchantes, que le *la bémol* indiqué plus haut, qui fait dévier le thème superbe du côté de la mélancolie et de la tendresse. « Au cours du *working-out* de ce premier morceau, tout auditeur sincère reconnaîtra je ne sais quelle hésitation et quel trouble qu'on ne sent point ailleurs. Certaines notes de flûtes ou de haubois tremblent comme feraient, sur des lèvres humaines, des soupirs montés d'un cœur oppressé. Il n'est pas besoin de spécifier de tels passages; ils frappent l'auditeur sympathique; ils attestent, soit dit sans irrévérence, que le grand Beethoven, avec tout son génie, était parfois dominé par ses pensées au point de ne plus trouver un mode d'expression qui les égalât. Et ces traits d'humaine faiblesse ne sont pas les moins précieux à la sympathie affectueuse des amis et des admirateurs du grand poète. »

Beethoven enfin, dans ce premier morceau de la neuvième symphonie, a décrit tout entier l'orbite de sa pensée sonore. Il arrive à la reprise (*resumption*) du sujet intégral. C'est la *coda,* cette dernière partie transformée et étendue par lui non moins que l'introduction et le développement. Le thème primitif reparaît, mais non plus tel qu'il s'était présenté pour la première fois. Vague et mystérieux tout à l'heure, à l'unisson et mineur, il se déchaîne maintenant à pleine harmonie, à

plein orchestre, et conclut en majeur. La mélodie a rempli son dessein, achevé sa mission, assuré son propre triomphe. Plus d'incertitude ni d'angoisse. Elle se ramasse, se précipite et se déploie. Et cependant, au cours de cette péroraison, Beethoven va trouver à nous dire des choses qu'il n'avait pas dites encore. Il nous confiera je ne sais quels secrets non plus d'impatience et de colère, mais d'amertume et de tristesse, d'une tristesse tendre et presque féminine. Avant de se ressaisir lui-même, avant de finir avec sa noblesse et sa puissance coutumière, il fléchira, ne fût-ce qu'un instant. Et ce sera assez de cet instant de détresse, de cette défaillance passagère, pour voiler d'une ombre, pour faire plus que toute autre plaintive et touchante la *coda* du premier morceau de la dernière symphonie.

Une heure ne suffirait pas pour commenter la *coda* du premier *allegro* de l'*Héroïque*. « Longue de cent quarante mesures, belle de fraîcheur et d'originalité, elle rejette dans l'ombre tout ce qui avait été fait jusqu'alors. Le début restera l'un des miracles de la musique tout entière. Quel dut être à l'origine, en 1805, l'effet de pages comme celles-là, si aujourd'hui encore, connues et familières, après tout ce que Beethoven a écrit depuis, après tout ce qu'ont écrit les Schubert, les Mendelssohn, les Schumann, les Wagner, les Brahms, elles demeurent extraordinaires de hardiesse et de poésie! Une telle *coda* est autre chose que la péroraison indifférente d'un morceau qui aurait aussi bien pu s'achever autrement; c'est une partie essentielle du poème musical, et c'est comme telle que nous devons l'entendre. »

Mais la plus belle de toutes les *codas,* la plus hautement significative et symbolique, est celle du dernier morceau de l'*Héroïque.* Elle ne consiste pas dans les dernières mesures *presto,* mais dans le *poco andante* qui précède. Je ne connais pas dans les symphonies de Beethoven un autre exemple de *coda* lente. Et ce ralentissement ne fait que redoubler, à la fin de la symphonie, l'impression de la grandeur et de la force. On n'a pas toujours aperçu le rapport de ce finale avec le reste de l'œuvre, avec la première partie et la marche funèbre. On n'a pas assez compris que la symphonie trouve là son couronnement nécessaire, l'idée sa consommation, et le héros son apothéose. Après l'*allegro* du finale, un peu sec et de nerveuse allure, qu'il est beau l'*andante* élargi et débordant! Comme il élève toujours plus haut, sur les houles toujours plus fortes des triolets et des syncopes, le thème qui monte vainqueur! Il monte lentement, délivré non seulement de la fièvre et du trouble, mais de la hâte même de vivre. Il vit maintenant de la vie supérieure, de la vie totale, patiente parce qu'elle est éternelle. Tout est oublié, tout a disparu : les efforts, les combats du premier morceau; le deuil, les regrets et les pleurs de la marche funèbre. La mort même est vaincue, et le thème entre à jamais dans la plénitude et l'immutabilité de son être. C'est pourquoi cette *coda* lente est si belle, et belle comme ne l'est pas une autre. Plus que pas une autre elle est une fin, la fin dernière, diraient les théologiens, de cette créature sonore qu'est la symphonie, et que Beethoven a faite la sœur des créatures que nous sommes, arri-

vant comme nous par une vie éphémère et variable à la vie qui ne change et ne passe pas.

II

Voilà l'être que par Beethoven est devenue la symphonie. Regardons maintenant l'homme à travers son œuvre, et quel apparaît, dans les neuf symphonies, l'être que fut Beethoven lui-même. Toutes témoignent de son âme, mais toutes ne racontent pas sa vie. Il en est une au moins, étrangère, contraire même aux circonstances dans lesquelles elle fut composée, et Beethoven, si grand ailleurs pour avoir dit sa peine, est grand ici pour l'avoir tue. La seconde symphonie, en *ré,* n'est qu'un héroïque mensonge, un mensonge joyeux, car elle est une œuvre de joie née en des heures de souffrance. C'était à la fin de l'année 1802. Beethoven venait de passer l'été et l'automne aux environs de Vienne, en ce vallon de Heiligenstadt qu'il aimait. Là, dans un accès de désespoir, il avait écrit à ses frères la lettre connue sous le nom de « Testament de Heiligenstadt » et qui est le plus déchirant des aveux, des adieux et des appels. Aveu de misère physique et d'infirmité, de cette surdité dont, à trente-deux ans, Beethoven, endurait depuis six années déjà l'atroce et presque humiliante ironie. Appel, ardente adjuration aux hommes, qui la méconnaissent, et à Dieu, qui la connaît seul, d'une âme naturellement inclinée à la bienveillance et avide d'amour, enfermée, par la honte du mal qu'il faut cacher, dans la solitude et la pudeur farouche. Adieu enfin à

toutes les illusions et à tous les rêves, à toute douceur de la vie fraternelle et du commerce humain. « Comme les feuilles d'automne tombent et se flétrissent, telles se sont flétries mes espérances. Comme je suis venu, je vais partir, et le sublime courage qui souvent m'inspira dans les jours brillants de l'été s'est évanoui... O Providence! ne feras-tu pas qu'au moins un jour de joie soit mien, puisque depuis si longtemps le son de la *joie* véritable m'est devenu étranger! » C'est Beethoven qui souligne ici le mot *joie*. A l'époque de la seconde symphonie il l'appelle, il l'espère encore, cette joie, dont le désir est si long à mourir en nous. Vingt ans plus tard, il y aura renoncé pour lui-même, et dans le finale de la symphonie avec chœurs, il ne la demandera plus que pour l'humanité.

La joie, qui dans ce cœur jeune et sombre n'habitait déjà plus, chante tout le long de la symphonie en *ré*, œuvre souriante de Beethoven malheureux.

La symphonie en *ré* ne renferme pas une seule mesure de désespoir. Elle respire la confiance et le contentement. Tout y est lumière : les trilles brillants de l'introduction, le thème du premier morceau et ses développements faciles, sans contradiction ni combat. Le *larghetto* est beau de je ne sais quelle nonchalante beauté; c'est un dialogue de voix pures échangeant de calmes paroles; pas une de ces demandes n'est inquiète, pas une de ces réponses désolée. En nul *andante* de Beethoven, des formes plus souples ne s'inclinent sous des souffles plus indulgents; en aucun autre plus de jours ne s'ouvrent sur un horizon plus serein. Le finale

achève le contraste entre l'œuvre et ce que Taine appelait « le moment ». Si douloureuse qu'ait été cette période de la vie de Beethoven, sa musique n'en a rien trahi, et cette fois le génie du maître n'a pas voulu servir son désespoir.

Deux ans plus tard, en 1804, le trait le plus saillant, le fond et comme l'essence de sa nature morale, se révèle dans la troisième symphonie, l'*Héroïque*. Elle est la seconde œuvre de Beethoven qu'il ait lui-même intitulée. La première est la sonate *Pathétique*. On sait de quel héros Beethoven s'était inspiré; on sait également qu'après avoir consacré son œuvre au premier consul, il la reprit à l'empereur. Aussi bien elle ne pouvait appartenir à un seul, si grand qu'il fût. La symphonie *Héroïque* est capable de l'humanité tout entière. Représentative de tous les héros, elle l'est d'abord de celui que fut Beethoven. « Le héros, a dit profondément Carlyle, peut être poète, prophète, roi, prêtre, selon l'espèce de monde dans lequel il se trouve naître. Je le confesse, je n'ai aucune connaissance d'un homme vraiment grand qui n'eût pu être toutes sortes d'hommes. Le poète qui ne pourrait que s'asseoir sur une chaise et composer des stances, ne ferait jamais une stance de grande valeur. Il ne pourrait chanter le guerrier héroïque, s'il n'était lui-même au moins un guerrier héroïque aussi[1]. » Beethoven l'a été lui-même, cet héroïque guerrier. Il l'a été plus que tout autre grand musicien. Beethoven a été ce héros chaque jour, à toute heure

1. Thomas Carlyle, *les Héros*. — Traduction et introduction par M. Izoulet-Loubatières; Paris, Colin et Cie, 1890.

d'une vie disputée sans relâche à la douleur et au désespoir. Il a eu « le grand cœur, l'œil clair qui voit profondément ». Il a eu aussi la grande âme qui veut invinciblement. En ses admirables pages sur la musique, à propos du héros-poète, si Carlyle n'a pas nommé Beethoven, c'est à Beethoven qu'il fait penser. Il semble que ce soit de Beethoven qu'il parle, et qu'à Beethoven, au seul Beethoven, il applique cette belle définition : « Une âme de héros qui a pris forme de musicien. »

S'il convient d'étendre à toute espèce d'héroïsme le sens psychologique et moral de la troisième symphonie, il ne faut pas la tenir pour la seule ni peut-être même pour la plus héroïque des compositions de Beethoven. Sonates, quatuors, symphonies, concertos, l'œuvre entier de Beethoven est traversé d'un souffle de victoire et comme d'un claquement de drapeaux. Mais la première victoire de Beethoven est ici. D'autres, plus tragiques et cruelles, coûteront plus de larmes et de sang; elles n'auront plus cette alacrité, cette grâce et ce brillant de la jeunesse en fleur. La symphonie en *ut* mineur, ce sera le suprême et terrible triomphe, quelque chose comme Eylau sous le ciel sombre et sur la neige rougie. La symphonie *Héroïque,* c'est la campagne d'Italie, au grand soleil et dans les plaines blondes; c'est le rayon printanier et le premier sourire de la gloire.

Comparez le commencement de l'*Héroïque* avec celui de l'*ut* mineur. Rien qu'à la différence des deux attaques, on sent déjà que l'une et l'autre lutte seront iné-

galement acharnées et meurtrières. Le début de l'*Héroïque* est une exposition; c'est une explosion que le début de l'*ut* mineur. Dans l'une la force s'affirme et se définit avant de s'exercer; dans l'autre, sans préparation et sous la brutalité du premier choc, tout est ébranlé. Rythmique avec carrure, mais sans violence, le thème de l'*Héroïque* est tonal et fondé sur les notes de l'accord parfait. Des accords dissonants, un rythme haché, font l'âpre beauté du premier morceau de l'*ut* mineur. Dans le *working-out* de l'*Héroïque,* Beethoven livre de rudes combats. Il n'a jamais subi de plus furieux assauts que dans le *working-out* de l'*ut* mineur. C'est là qu'il souffre sans merci, qu'il lutte sans trêve, sans même obtenir un de ces moments de grâce que dans la symphonie *Héroïque* lui laissait un moins implacable destin. Faut-il rappeler la *coda* du premier *allegro* de l'*Héroïque,* la péroraison éblouissante et les traits ailés escortant, devançant de leur vol le retour du thème vainqueur? Le finale, jusqu'à l'apothéose suprême, garde le même caractère et le même ressort juvénile. Ici plus que partout ailleurs les thèmes de triomphe ont quelque chose de svelte et de dégagé. Victoire encore une fois, mais première victoire, et comme d'un héros adolescent. Déjà pourtant la maîtrise est parfaite. Le Beethoven de la troisième symphonie est en pleine possession et de son art et de son âme. Chef-d'œuvre esthétique et moral, triple et trois fois sublime représentation d'une intelligence, d'une sensibilité et d'une volonté supérieures, la symphonie *Héroïque* est moins grandiose que la symphonie en *ut* mineur; elle n'est

pas moins belle; et si Beethoven n'y est pas encore à sa dernière puissance, il y est du moins tout entier.

Entre l'*Héroïque* et l'*ut* mineur, la quatrième symphonie (en *si bémol*) passe trop souvent inaperçue. M. Grove avec justice revendique pour elle notre admiration et notre sympathie. On a quelquefois prétendu que le génie de Beethoven n'avait d'autre sujet, ou d'autre aliment que la souffrance. Cela n'est pas plus vrai de Beethoven que de Shakspeare. Autant que des âmes de douleur, l'un et l'autre ont été des âmes de joie. La quatrième symphonie, comme la seconde, est une symphonie heureuse. Mais elle est quelque chose de plus particulier et de plus intéressant : elle est la symphonie d'amour.

Primitivement ce fut la symphonie en *ut* mineur qui dut succéder à l'*Héroïque.* Beethoven en écrivit en 1805 les deux premiers morceaux, qui sont aussi des pages d'amour, d'un amour orageux et tourmenté. Mais, en 1806, un engagement réciproque parut assurer pour jamais cet amour. Beethoven abandonne alors la composition de la symphonie en *ut* mineur, et de son grand cœur en fête jaillit l'éclatante symphonie en *si bémol,* dont l'*adagio* céleste est le cantique de l'amour heureux.

Amour heureux d'un trop court bonheur, amour pur entre les pures amours de Beethoven, et qui fut pendant quatre ans la source de son génie et la consolation de sa souffrance. Hélas! que ne put-il être le refuge et le salut de toute sa vie! La très noble et très fière héroïne de cet amour fut la comtesse Thérèse de Brunswick, celle

que Beethoven a nommée et que la postérité nommera toujours « l'immortelle bien-aimée ». Après la mort de Beethoven, on trouva dans ses papiers trois lettres portant cette suscription, sans autre indication de temps ou de lieu que la date des 6 et 7 juillet. Un portrait de femme y était joint, avec une dédicace : « Au rare génie, — au grand artiste, — à l'homme excellent, » et une signature : T. B. On sait maintenant que le portrait était celui de la comtesse Thérèse, et qu'à la comtesse Thérèse les trois lettres furent adressées. Beethoven les lui écrivit de Füred, un petite ville d'eaux de Hongrie. Il y était allé en quittant Martonvasar, le domaine héréditaire de ses amis de Brunswick, où il venait de passer quelque temps, comme il en avait l'habitude, et de se fiancer en secret avec la jeune fille. C'était en 1806, l'année même où fut composée la symphonie en *si bémol*.

Sous ce titre : *l'Immortelle bien-aimée de Beethoven*, une amie, presque une fille adoptive de la comtesse Thérèse, a retracé d'après ses propres souvenirs l'exquise figure de femme, inséparable de certains chefs-d'œuvre du maître, et, entre autres, de celui qui nous occupe : la quatrième symphonie[1]. L'auteur de ces précieuses pages n'était qu'une petite fille quand elle vit pour la première fois la comtesse Thérèse, alors retirée du monde, et ne vivant plus que pour la charité. Elle avait la bonté d'une mère avec la grâce d'une fée; ses yeux étaient pro-

1. *Beethoven's Unsterbliche Geliebte*, von Mariam Tenger; Bonn, 2e Auflage, 1890. C'est à cette brochure que nous avons emprunté — quelquefois textuellement — les détails qui suivent.

fonds, sa voix grave et douce. L'enfant passait de longues heures assise à ses pieds sur un tabouret. Une fois, sous le siège trop rapproché, la robe de la comtesse fut prise et se déchira; comme l'enfant pleurait : « Ma chérie, lui dit la comtesse en l'embrassant, il ne vaut pas la peine de se désoler pour un accroc à une robe. Garde tes larmes pour les déchirements de la vie; peut-être ne te seront-ils pas épargnés. » Et le grand déchirement de sa vie à elle, plus tard, en diverses rencontres, elle le lui raconta. Elle avait chargé sa jeune confidente d'aller tous les ans le 27 mars au cimetière de Waehring, et de déposer un bouquet d'immortelles sur le plus illustre des tombeaux. La première fois que l'enfant s'y rendit, un ami de Beethoven qui vit passer la messagère demanda qui l'envoyait, et, l'ayant appris, murmura : « J'aurais dû le deviner; il n'y a qu'elle seule de qui des immortelles peuvent venir. » Un autre jour, la comtesse ouvrit un coffret devant sa petite amie en lui disant : « Je vais te montrer les trésors de celle qui fut la très haute dame Thérèse de Brunswick. » La cassette renfermait des immortelles encore, avec ces mots écrits sur un feuillet décoloré : « L'immortel à son immortelle. — Luigi. » Enfin, en 1861, ce fut sur les sombres fleurs, enfermées dans un sachet de soie blanche, que l'immortelle bien-aimée reposa sa tête pour toujours.

Une aventure d'enfance fut le prologue de cette belle et triste histoire d'amour. En 1794, la comtesse Thérèse avait seize ans. Elle prenait des leçons de piano avec Beethoven, qui était l'ami et le protégé de son frère aîné, le comte François. Un jour, — un jour d'hiver glacial

et blanc de neige, — le maître arriva, plus que jamais farouche. Il avait l'œil dur et la bouche méchante. « Avez-vous travaillé votre sonate? — Oui, répondit l'enfant, déjà tout interdite. — Nous allons voir. » Et, sous le regard de plus en plus sévère, elle se troubla de plus en plus. « En mesure! en mesure! » grondait Beethoven; et soudain, frappant avec colère non seulement sur le clavier, mais sur les petits doigts tremblants, il se leva, gagna la porte et sortit dans la tourmente. « Mon Dieu, mon Dieu! s'écria l'enfant, sans chapeau ni manteau! » Et pour lui porter l'un et l'autre elle s'élança derrière lui. Au bruit de cette orageuse leçon, la mère était survenue. Que devint la noble dame en voyant sa fille, une comtesse de Brunswick, dans la rue et courant après un professeur de piano! Thérèse ne courut pas bien loin; rejointe en toute hâte, elle dut rentrer, et Beethoven, qui ne s'était pas seulement retourné, reprit des mains d'un domestique sa canne et son manteau. Thérèse n'en fut pas moins envoyée dans sa chambre pour y réfléchir le reste du jour à l'inconvenance d'une pareille démarche, et le seul fruit de ses méditations fut ce peu de mots, qu'on trouve écrits en français presque à chaque page de son journal d'alors : « Mon maître! Mon maître chéri! »

Quelque dix ans plus tard, sous les arbres de Martonvasar, le comte François raconta cette histoire à Beethoven. Il lui parla longuement et avec enthousiasme de sa sœur, qu'il adorait; de sa petite Resi, la franchise et la loyauté mêmes, la bonté, le dévouement et l'amour. Alors les yeux de Beethoven s'ouvrirent. Il

vit celle que jusqu'à ce moment il avait à peine regardée. Il reconnut en elle la compagne prédestinée de sa solitude, la messagère de paix et de consolation. Et ce fut ainsi que Beethoven aima la jeune fille, un peu comme un autre héros sombre avait aimé la douce Vénitienne, pour la pitié qu'elle avait eue de lui et qu'elle aurait encore, éternellement. « Un soir, a-t-elle raconté, nous étions assis dans le salon, Beethoven au piano. Pas d'autre étranger que le curé, qui tous les dimanches dînait et passait la soirée avec nous. La lune se leva. C'est ce qu'il lui fallait à lui. François, qui était à côté de moi, me dit tout bas : « Écoute maintenant, il va « improviser. » Si j'écoutai ! — Son visage s'éclaira... D'abord il promena sa main à plat sur tout le clavier. François et moi nous connaissions cela. C'est ainsi qu'il préludait toujours à ses harmonies sublimes. Puis il frappa quelques accords sur les notes basses, et lentement, avec une solennité mystérieuse, il joua un chant de Sébastien Bach : « Si tu veux me donner ton cœur, « — Que ce soit d'abord en secret, — Et notre pensée « commune — Que nul ne la puisse deviner. » Ma mère et le curé s'étaient endormis ; mon frère regardait devant lui, gravement ; et moi, que son chant et son regard avaient frappée, je sentis la vie en sa plénitude.

« Le lendemain matin nous nous rencontrâmes dans le parc. Il me dit : « J'écris à présent un opéra. La principale figure est en moi, devant moi, partout où je « vais, partout où je reste. Jamais je n'ai été à une telle « hauteur. Tout est lumière, pureté, clarté. Jusqu'à présent je ressemblais à cet enfant des contes de fées qui

« ramasse les cailloux et ne voit pas la fleur splendide « fleurie sur son chemin. » Deux années passèrent. *Fidelio* parut, et la jeune fille put se reconnaître elle-même dans la sublime héroïne d'amour. Bien des fois encore Beethoven revint chercher le repos à Martonvasar. Il s'y trouvait au printemps de 1806, et c'est alors, a rapporté la comtesse, « c'est alors, au mois de mai, que je devins sa fiancée, avec le consentement de mon seul et bien-aimé frère François. » Mais, avant de solliciter un autre consentement, plus nécessaire et plus douteux, il parut sage de garder le secret et d'attendre que Beethoven, — de tels mots près d'un tel nom font sourire, — que Beethoven eût une « position ». On répondra peut-être qu'il en avait déjà une. Mais non point telle que l'entendaient jadis, et que l'entendraient encore des parents, surtout de nobles parents, auxquels un Beethoven s'aviserait de demander leur fille.

L'attente dura quatre ans. Facile d'abord et presque légère à Beethoven, bientôt elle lui devint odieuse, et peu à peu intolérable. Ame de colère autant que d'amour, ce fut un terrible fiancé. Contre la longue et dure contrainte il se débattait et finit par se révolter. Il en voulait presque à la jeune fille d'une trop sereine patience et d'une fidélité trop résignée. Alors dans ses lettres et dans ses discours des éclairs parurent et la foudre commença de gronder. Elle éclata enfin. Sur les causes et les circonstances de la rupture la comtesse Thérèse garda toujours le silence. Une seule fois, vieillie et malade, et s'entretenant encore avec sa jeune amie, elle lui dit : « Chère enfant, il est une chose, une

dernière chose qu'il faut que tu saches bien : le mot de la séparation ce ne fut pas moi qui le prononçai, mais lui... Saisie d'horreur, je devins pâle comme la mort et tout mon corps trembla... » — Ces dernières paroles, ajoute ici la confidente, me furent à peine intelligibles. La comtesse Thérèse était retombée sans connaissance sur ses coussins. J'eus peur, je sonnai une de ses femmes, et je sortis. »

Telle fut la fin de ces fiançailles, sinon de cet amour, car Beethoven, lui non plus, n'oublia jamais.

« Dans la dernière année de sa vie, a raconté l'un de ses amis, j'entrai chez lui à une heure inaccoutumée. Sourd, il ne pouvait m'entendre, et comme il me tournait le dos, il ne pouvait pas me voir non plus. Il était assis. Le jour de la fenêtre donnait sur un portrait qu'il tenait entre ses mains et qu'il embrassait en pleurant. Il parlait avec lui-même, comme il faisait souvent quand il était seul. Il disait : « Tu étais si belle, si « grande, si pareille aux anges ! » Pour ne pas être indiscret, je me retirai. Lorsque je revins un peu plus tard, je le trouvai à son piano, en train d'improviser magnifiquement : « Aujourd'hui, mon vieil ami, lui dis-je, il « n'y a rien de diabolique sur votre visage. » Il me répondit : « C'est que mon bon ange m'a visité. »

S'il avait épousé son bon ange, voulez-vous savoir ce qui serait advenu ? — En 1860, à Gmunden, une dame Hebenstreit, qui avait connu Beethoven, disait à ses auditeurs après avoir joué l'ouverture de *Fidelio :* « Le modèle de cette œuvre ou plutôt du personnage de Léonore fut la comtesse Thérèse de Brunswick. Il faut l'en

féliciter. Mais quant à épouser Beethoven, c'eût été bien autre chose. Une comtesse, sans fortune, et si belle et si tendre! Un souffle! Et lui!... Jésus, Maria! Un ange et un démon ensemble. Tous les deux auraient été au diable, et son génie à lui par-dessus le marché! » — La vérité sans doute parlait par la bouche de cette raisonnable dame, et, pour une si belle histoire d'amour, de ce dénouement ou de l'autre, c'est l'autre qui fut encore le plus heureux.

Remercions le critique et l'historien d'avoir placé ou replacé la quatrième symphonie dans le milieu et comme dans l'atmosphère morale où elle fut composée. On aime à rapporter une telle œuvre à un tel moment. Ce pur rayon l'éclaire et l'embellit encore. Ainsi la joie, la paix d'amour, et du plus grand amour qu'ait éprouvé Beethoven, est le sujet du second morceau de cette symphonie. Mais n'allons pas trop loin; craignons d'exagérer et de fausser l'idée même du sujet dans la musique, l'idée du rapport entre la pensée ou la passion, c'est-à-dire la force de l'âme qui s'exprime, et la force sonore par où elle est exprimée. Que l'*adagio* de la symphonie en *si bémol* soit précisément un hymne d'amour, cela nous ne le savons que par la connaissance historique des conjonctures et des faits. La musique seule ne nous révèle qu'un sentiment ou un état d'âme plus général : le bonheur. Elle témoigne que Beethoven alors était heureux. Heureux comme un Beethoven peut l'être : d'une félicité supérieure, d'une béatitude à la fois passionnée et sereine; heureux par son désir sans mesure démesurément satisfait, heureux

de toute son âme insatiable, et cette fois pourtant rassasiée. Si, maintenant, de ce bonheur en quelque sorte impersonnel et comme errant, on nous découvre la cause, l'objet, et je dirai presque la direction particulière; s'il nous est révélé qu'elles allaient, ces mélodies sublimes, vers une créature aimée, une tête charmante, oh! alors vous devinez — et vous l'éprouverez après avoir lu M. Grove — tout ce qu'à notre émotion, à notre admiration même, une telle découverte peut ajouter désormais.

A la symphonie *Héroïque,* à la symphonie d'amour, succéda la symphonie en *ut* mineur, celle qu'on pourrait nommer, par excellence, la symphonie. Celle-là est le nœud, le centre et le sommet. Beethoven n'y est pas seulement tout entier: il y est pour ainsi dire au comble et au paroxysme. Elle est le plus rude combat et la victoire la plus complète; plus que toute autre elle est mélancolie et méditation, action et allégresse; elle est l'angoisse, le trouble, la douleur enfin, et elle est la volonté plus forte que la douleur. Militante, souffrante, triomphante, elle offre au plus haut degré les trois signes de toute vie; elle comprend en son évolution les trois périodes de toute destinée.

Représentation totale et synthèse de Beethoven intime, il reste pourtant quelque chose de lui que le chef-d'œuvre de ses chefs-d'œuvre n'exprime pas: ce sont les rapports de Beethoven avec le monde extérieur. De ces rapports, l'œuvre entière du maître ne fournit qu'un témoignage : la symphonie *Pastorale.* Ces rapports furent étroits et ils furent constants. Beethoven aima

toujours la nature et il aima tout en elle. Une fleur, un nuage, suffisait pour le ravir. Le vent, la pluie même ne l'incommodait guère ; il s'y exposait volontiers. Surtout il avait pour les arbres une singulière tendresse. Au moment de prendre possession d'un logis qu'on avait arrêté pour lui, il interpella brusquement le propriétaire : « Eh bien ! et vos arbres ? — Nous n'en avons pas. — Alors votre maison n'est pas mon affaire. J'aime mieux un arbre qu'un homme. » Il estimait que « les arbres, les rochers, donnent la réponse que l'homme demande ». Pour lui « tout arbre semblait dire : Saint ! Saint ! Saint ! » Tous les étés il cherchait un asile aux environs de Vienne, dans les vallons boisés de Hetzendorf, de Heiligenstadt, de Döbling, de Mödling ou de Baden. Souvent il était l'hôte de ses amis à la campagagne, quelquefois de son frère, à Gneixendorf, « dont le nom, disait-il, crie comme un essieu qui se rompt ». Il sortait dès l'aube, à l'heure matinale qu'il nommait l'heure aux lèvres d'or : *Morgenstunde hat Gold im Munde*. Jusqu'au soir il allait, ou plutôt il courait par monts et par vaux, tête nue, son carnet d'esquisses à la main. La nature alors était son aliment et son breuvage ; c'est vraiment d'elle seule qu'il vivait. Non loin de Gneixendorf, un garçon de labour rentrant une paire de bœufs déliés du joug vit un jour venir à lui un homme qui faisait de grands gestes et poussait des cris. Les bœufs s'effrayèrent, franchirent un talus et prirent leur galop du côté de la maison, où on les arrêta. Quand le bouvier les eut rejoints, il demanda qui était ce fou qui avait fait peur à ses bêtes, et comme on lui répondait que c'était le

frère du propriétaire : « Eh bien ! répliqua-t-il, c'est un drôle de frère qu'il a là. »

Paysage unique et, dans l'œuvre presque tout intérieur de Beethoven, seule vision du monde objectif, la symphonie *Pastorale* en est une vision subjective encore. On sait l'épigraphe de la partition : « *Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei.* Expression du sentiment plutôt que peinture. » On sait aussi comment Beethoven a suivi son programme et tenu sa promesse. Excepté le chant des oiseaux, — qui n'est peut-être qu'un jeu, — la danse des paysans et l'orage, la symphonie *Pastorale* est beaucoup plus expressive d'un sentiment qu'imitatrice des choses. Ce sentiment est simple : entendez par là qu'il n'y a pas dans la symphonie *Pastorale* trace d'une interprétation philosophique ou d'un « système » de la nature. Elle ne cherche à traduire que des impressions à la fois élémentaires et immédiates. Entre la nature et l'homme, elle n'interpose ni doctrine ni théorie.

En outre, ce sentiment est doux. Des grandes symphonies de Beethoven, la *Pastorale* est incontestablement la moins pathétique, la moins violemment émue. L'orage même ne la trouble qu'un instant, et d'un trouble extérieur, physique, dont les profondeurs de l'âme ne sont point agitées. Et cela est admirable. Il est presque touchant qu'une âme aussi passionnée, ardente et douloureuse, une âme qui, dans les précédentes symphonies, venait de vivre une vie morale aussi intense, qu'une telle âme, au spectacle de la nature, se soit ainsi rafraîchie et apaisée.

Maintenant que du deuil qui m'a fait l'âme obscure
Je sors pâle et vainqueur
Et que je sens la paix de la grande nature
Qui m'entre dans le cœur.

Maintenant que je puis, assis au bord des ondes,
Ému par ce superbe et tranquille horizon,
Examiner en moi les vérités profondes
Et regarder les fleurs qui sont dans le gazon...

Tout cela, Beethoven l'a pu tout de suite, et sortant à peine, en quelque sorte, de la symphonie en *ut* mineur, frémissant et chaud encore de la terrible étreinte, il s'est assis, comme le poète, pour écrire la *Scène au bord du ruisseau.*

Rappelez-vous les mélodies de la symphonie en *ut* mineur, ces mélodies âpres ou triomphales, et songez que le premier thème de la *Pastorale,* ce motif engageant et qui sourit, leur a succédé immédiatement. « Quel état, et quel état ! » Musicien romantique, a-t-on parfois appelé Beethoven. En vérité, il est bien autre chose, et il est bien davantage. Le voilà devant la nature, sans colère et sans orgueil. Comme tant d'autres, il aurait eu le droit de l'accuser, de ne la regarder du moins qu'à travers ses larmes et de l'en voir obscurcie et voilée. Mais, non content de ne la point maudire, il ne l'a même pas attestée. Ne croyant pas qu'elle s'émût de sa souffrance, il ne l'y a pas mêlée. Toujours il est venu, revenu à elle avec la simple confiance et, selon ses propres paroles, « avec la joie délicieuse d'un enfant ». Elle aurait eu beau lui dire : « Mon printemps ne sent pas vos adorations, » que toujours au printemps ses adora-

tions fussent restées fidèles. Un des plus nobles traits de la symphonie *Pastorale* est dans ce désintéressement et cet oubli de soi. Elle pouvait être un blasphème ; elle est un cantique et une prière. Simples et doux, les grands cœurs sont ainsi. La douleur ne les fait point ennemis des choses ; tout en les trouvant insensibles, ils leur pardonnent, que dis-je ! ils leur savent gré d'être belles et ne se défendent point de les bénir et de les aimer.

Après la symphonie *Pastorale,* il semble que Beethoven soit rentré plus profondément que jamais en lui-même. Il n'en sortit qu'au bout de quatre années (1812). Alors, en moins de six mois, deux symphonies, la septième (en *la*), puis la huitième (en *fa*), vinrent mettre pour la première fois dans un jour éclatant un aspect de la nature de Beethoven, sur lequel le commentateur anglais a bien fait d'insister. Beaucoup moins une passion : héroïsme, amour ou joie, qu'une disposition habituelle, un trait de caractère et, comme dit à peu près M. Grove, des manières d'être ou des façons. Les façons de Beethoven étaient de celles que définit le mieux le mot *humour,* à la condition qu'on l'élève à la plus haute puissance, au dernier degré de l'expression. Un fond de jovialité brusque, une verve tourmentée et impétueuse, une gaieté sans frein et sans égards, des saillies imprévues et de soudaines ruptures ; le goût immodéré des jeux de mots, des calembours, des facéties même ou des « charges » ; quelque chose enfin de trivial et de puissant, à la Shakspeare, dans le débordement et le débridement de la fantaisie, tout cela n'est pas moins Beethoven que la dignité morale, la pureté, la tendresse, la

maîtrise de soi et la patience sublime. Tout cela se rencontre dans sa vie, dans ses lettres, dans ses discours; tout cela devait se rencontrer dans son œuvre, et c'est tout cela qui fait explosion dans certaines parties de la septième et de la huitième symphonie.

Déjà, le premier *allegro* de la symphonie en *la* déconcerte quelquefois par la soudaineté des effets, par l'opposition de l'extrême force et de l'infinie douceur, par des cassures imprévues de tonalité, par l'opiniâtreté du rythme, qui, selon le mot de Wagner, célèbre ici ses orgies. Mais, de ce point de vue nouveau, le finale surtout est extraordinaire. Là, pour la première fois, se fraye un libre cours, un cours torrentiel, l'*humour* d'un Beethoven déchaîné, comme disait Gœthe, ou, comme disait Beethoven lui-même et plus familièrement, déboutonné. Rappelez-vous seulement le début de ce finale et, pour entrée de jeu, — d'un jeu qui sera rude, — les deux formidables secousses. Puis le premier thème, « étrange, peu sympathique et déjà furieux » ; le second, aigu, hérissé et qui blesse; enfin le *working-out,* cet accès de gaieté sauvage qui fait penser à je ne sais quels transports de colosse en belle humeur. C'est à nos dépens que le géant s'amuse. En tout ce finale règne un parti pris, une manie, une rage de contrarier et de contredire, de choquer et presque de faire peur. Rien dans la musique ne ressemble plus à la bouffonnerie, au grotesque de Shakspeare que tel ou tel trait de ce finale : le hurlement des dissonances, l'écrasement implacable du temps faible et jusqu'à l'atrocité de certaines sixtes, brutales comme des injures ou des coups de poing.

La huitième symphonie (en *fa*), celle qu'on a souvent le tort d'appeler « la petite », respire en plus d'un passage le même souffle de rude enjouement et d'*humour* terrible. *Humorous symphony,* dit M. Grove. Pour l'entendre ainsi, dès le premier morceau, gardons-nous de nous laisser prendre uniquement à la grâce facile du thème exposé d'abord à découvert. Attendons la seconde reprise; là, dans le développement, dans la *coda* surtout, nous verrons ce que Beethoven, en veine d'ironie et de sarcasmes, sait faire d'un thème aimable d'abord et rien de plus; avec quel acharnement, quelle furie, il le martèle, le pile et le broie; quels coups tantôt il assène et tantôt il pousse, et comme il semble tour à tour s'indigner et se divertir. Quelle boutade encore que la fin de l'*allegretto scherzando,* de ce morceau dont Schopenhauer disait qu'il suffit de l'entendre pour oublier que ce monde n'est que misère! Est-il possible de tourner plus court, de conclure avec moins de ménagements et d'écraser avec plus de brutalité, comme sous le talon, une perle aussi rare? Quant au finale, qui est la partie la plus importante de la symphonie, il en est aussi la plus violemment humoristique. Il abonde en saillies, en interruptions outrageantes, en éclats de rire et de colère, qui font une telle symphonie aussi vraie, aussi ressemblante à la vie, qu'un drame de Shakspeare.

A la vie, et à la vie de Beethoven. Ces deux symphonies trahissent Beethoven lui-même, le Beethoven que nous avons essayé de définir et qui n'est plus le héros, mais l'homme, surpris dans son existence familière, avec ses habitudes et ses airs de chaque jour, *moods and*

manners. Et cela est intéressant et cela est extraordinaire. Nos sentiments, en effet, ou nos passions supérieures, l'activité, l'énergie, le trouble même de nos plus hautes facultés morales; l'amour, la joie ou la douleur, la lutte héroïque contre la destinée ou l'apaisement trouvé dans le contact de la nature, on conçoit aisément que tout cela puisse être l'occasion et la matière de chefs-d'œuvre : d'une symphonie en *si bémol*, d'une symphonie *Pastorale*, d'une symphonie en *ut* mineur. Il est plus étonnant que des traits de caractère, — et parfois de mauvais caractère, — des saillies d'humeur burlesque, triviale et presque grossière, aient servi de sujet à des chefs-d'œuvre égaux. Nous savons que Beethoven ayant reçu de son frère, qui venait d'acheter une propriété, une carte de visite ainsi rédigée : « Jean Beethoven, propriétaire d'un domaine, » lui retourna aussitôt sa carte à lui avec ces mots : « Louis Beethoven, propriétaire d'un cerveau. » On raconte encore que le maître allait volontiers dîner dans l'intimité chez son vieil ami de Breuning, et que les jours de pluie il ne manquait jamais, en s'asseyant à table, de secouer sur le couvert et sur la compagnie son large chapeau ruisselant. Et tout d'abord il semble bien que, s'il y a là quelque chose d'intéressant pour l'observation morale et la psychologie, il n'y ait rien pour l'esthétique, rien que puisse exprimer la musique et surtout la symphonie. Cela pourtant, ces dispositions et ces particularités de caractère, cela est le fond même et la substance morale de plus d'une page sublime de la symphonie en *la* ou de la symphonie en *fa*. C'est cela, c'est bien cela que le génie

d'un Beethoven, de qui rien d'humain n'est indigne, traduit, transforme, transfigure, et de l'ordre de la vie commune élève à l'ordre de l'idéal et de la beauté.

Quatre ans séparent la sixième symphonie de la septième et de la huitième; entre celle-ci et la neuvième et dernière (avec chœurs) s'écoulèrent plus de onze années, qui furent pour Beethoven des années de martyre. Il perdit l'un après l'autre ses amis les plus chers et ses plus fidèles protecteurs. Son frère Gaspard mourut, laissant une veuve et un fils de huit ans, dont les intérêts et l'éducation engagèrent le pauvre Beethoven en des querelles et des procès interminables avec une belle-sœur qu'il haïssait. L'enfant d'ailleurs tourna fort mal, et Beethoven n'eut jamais qu'à souffrir, à rougir même de son indigne pupille. Son journal et ses lettres d'alors trahissent constamment sa peine et l'horreur de sa croissante solitude : « Je n'ai plus d'amis, écrit-il, je suis seul au monde... Dieu! ô Dieu! mon gardien, mon roc, mon tout!... O toi, Inexprimable, écoute la plus malheureuse de tes créatures! » Enfin le silence absolu s'était fait autour de lui. Beethoven avait cessé d'entendre Beethoven. Le jour de la première exécution de la symphonie avec chœurs, il se tint à côté du chef d'orchestre pour lui donner les mouvements, mais pas une seule note, pas un seul applaudissement ne parvint à son oreille. Il fallut qu'un de ses interprètes le tourne à la fin du côté du public et lui fît voir — hélas! voir seulement — qu'on l'acclamait. En résumé, Beethoven passa ces onze ou douze années « dans l'habitude du désespoir ».

Pourtant, s'il est un mot qu'on pourrait écrire au seuil de la symphonie avec chœurs, c'est le mot d'espérance. Elle regarde tout entière vers l'avenir et vers le bonheur. Je me trompe : non, pas tout entière, car le premier morceau, nous l'avons vu, compte encore parmi les plus pathétiques de Beethoven. Reportez-vous à ce que nous avons dit du *working-out* et de la *coda;* de la *coda* surtout, et de ce court passage, fleur sombre d'amertume et de mélancolie éclose au terme d'un triste chemin. Mais ce fut la dernière plainte que se permit Beethoven, du moins le Beethoven des symphonies. Il détacha ses regards de lui-même pour les élever et les étendre. Celui qui avait en vain demandé à Dieu sa propre joie ne lui demanda plus que celle de ses frères. Celui qui avait mené les héros à la victoire, conduit la danse des paysans et leurs chants de reconnaissance après l'orage, se fit l'interprète et le médiateur de toute l'humanité douloureuse. La neuvième symphonie est un sacrifice et une prière. Il semble que, dans le premier morceau, Beethoven rappelle et rassemble tous les maux qu'il a soufferts, pour acheter de cette offrande expiatoire le bonheur des générations et des siècles à venir. Au point de vue esthétique, au point de vue de l'économie générale et du rapport entre les parties, on peut douter que la dernière symphonie soit la plus parfaite. Un finale avec chœurs ne s'imposait pas comme la conclusion logique et le couronnement nécessaire de trois grands morceaux d'orchestre. A Beethoven lui-même ce finale ne s'imposa point ainsi. Jusqu'au dernier moment le maître n'abandonna pas l'idée d'un

finale instrumental. Quelque temps après l'exécution de la neuvième symphonie, il exprimait encore la conviction que le finale avec chœurs était une faute, et parlait de le remplacer par un finale pour orchestre seul, dont il avait déjà trouvé le thème. Mais au point de vue moral, il n'y a dans l'œuvre de Beethoven rien de supérieur au finale de la symphonie avec chœurs. Si le dernier résultat et le miracle suprême de l'art est, comme l'a dit Guyau, « d'enlever l'individu à lui-même et de l'identifier avec tous », voici l'un des sommets sacrés où le miracle s'est accompli. Ici vraiment un seul — et quel était-il! — s'est donné à tous. Ici le bien et le beau se sont rencontrés et confondus, et le génie s'est fait le serviteur et l'apôtre de l'universelle loi de sympathie, de charité et d'amour. Il appartenait à Beethoven de finir ainsi. Il convenait que cette âme, une des plus fraternelles et des plus généreuses qui furent jamais, se déprît d'elle-même et se dilatât jusqu'à contenir l'âme totale de l'humanité.

III

Pour comprendre et sentir ce que Beethoven a fait, non pas de l'un des genres ou de l'une des catégories de son art, mais de cet art en général; à quelle éminente dignité, à quel degré de puissance et de splendeur il a, dans la symphonie et par elle, élevé la musique elle-même, peut-être suffirait-il de rapporter par la pensée les symphonies du maître aux chefs-d'œuvre de ses plus grands devanciers. Sera-ce aux motets de Pales-

trina? Prenons garde qu'auprès de Beethoven le pieux maître de Préneste nous paraisse trop uniformément pieux. Sera-ce aux fugues de Bach? Nous les trouverons trop sévères. Haydn, Mozart même, après Beethoven, ne saurait plus nous suffire. Leur art nous donnera l'impression d'un divertissement exquis, d'un plaisir presque divin, mais d'un plaisir. Dans l'art de Beethoven seul nous trouverons la représentation de la vie, ou plutôt la vie elle-même. *Ecce Deus,* dirait-on de Mozart. Mais de Beethoven : *Ecce homo*. Pour la première fois, voilà l'homme, l'homme moderne, l'homme tout entier. M. Grove a fixé le point où cette humanité s'affirme et se déclare : c'est la seconde symphonie, en *ré*. « Elle est le dernier sommet du monde antérieur à la révolution, du monde des Haydn et des Mozart. Elle est la plus haute cime que pouvait atteindre Beethoven avant de se jeter en des régions nouvelles et merveilleuses où personne avant lui n'avait pénétré, dont personne même n'avait rêvé, mais qui sont devenues par lui notre plus cher domaine et porteront son nom pour l'éternité. » En même temps que l'art, Beethoven a transformé l'artiste et l'a affranchi. « Les musiciens du dix-huitième siècle étaient communément au service des archevêques ou des princes. Il portaient la poudre, la perruque, l'épée et l'habit de cour. Ils passaient leur temps à saluer, à faire antichambre; ils dînaient à la table des valets; on pouvait abuser d'eux et les mettre à la porte comme les autres domestiques. Forcés de régler leur conduite sur l'étiquette et de subordonner leurs émotions aux lois du *decorum* et de la tenue, il leur était

malaisé de changer d'attitude en se mettant au travail, et de donner à leurs pensées et à leurs sentiments le cours libre et naturel auquel leur état faisait un perpétuel obstacle. » Beethoven, le premier, brisa de ses mains rudes toutes les conventions, toutes les contraintes sociales ou mondaines. Indomptable et farouche, il serait mort plutôt que de dépendre et de servir. Il ne vécut point aux gages d'un maître; il ne fut pas le musicien d'un salon, d'une cour ou d'une chapelle, mais son propre musicien, le musicien de sa vie, de son âme à lui, et la liberté de sa condition égala, assura peut-être la liberté de son génie.

Il est deux aspects ou deux modes généraux de la vie et de l'être, qui sont aussi les deux modes et comme les deux pôles de la musique. L'un est la contemplation, l'autre l'action. De ces deux états, avec tous les degrés, toutes les variétés et les nuances qu'ils comportent, il n'existe pas de plus puissante représentation musicale que la symphonie de Beethoven. Vraiment les *adagios* de Beethoven contemplent, et ses *allegros* agissent. Sans doute, la contemplation d'un Beethoven diffère de celle d'un Palestrina. Aussi sereine parfois, elle est souvent moins divine. Elle peut être religieuse pourtant, car c'est bien du ciel que tombe à certain moment sur le funèbre cortège de l'*Héroïque,* sur le second morceau de la symphonie en *la,* je ne sais quel rayon de consolation et d'espérance. Et puis, et surtout la contemplation de Beethoven ne ressemble pas à la langueur et à l'extase, à la tendre et pieuse rêverie. Mais comme elle est profonde et pour ainsi

dire intense! Jamais, jusqu'aux *adagios* du maître, la musique n'était descendue, n'avait creusé aussi avant dans la pensée humaine. Rappelez-vous un de ces mouvements lents, quel qu'il soit : marche funèbre de l'*Héroïque, andante* de la quatrième symphonie ou de la *Pastorale, adagio* de la symphonie avec chœurs. De telles mélodies ont porté la lumière ou l'ombre, la joie ou la douleur, en des régions où les sons n'avaient pas encore pénétré. Elles nous ont découvert à nous-mêmes des horizons ou des abîmes nouveaux; en chacun de nous elles ont prodigieusement élargi les cercles du Paradis et de l'Enfer, ceux de la béatitude infinie et de l'infinie tristesse.

Rappelez-vous au contraire l'un des mouvements vifs — premier morceau, *scherzo,* finale — d'une symphonie. Souvenez-vous de certains débuts, de tel ou tel développement, des secondes reprises ou des *codas,* ne fût-ce que d'un passage comme celui qui relie le *scherzo* et le finale de la symphonie en *ut* mineur. Songez à tous les combats de Beethoven et à toutes ses victoires ; à tout ce qu'il y a dans ses neuf chefs-d'œuvre, non plus de contemplatif et de profond, mais d'allant et de vif; à tout ce qui se meut ou s'élance; à tout ce qui marche, à tout ce qui court, à tout ce qui vole; à tout ce qui veut surtout, et d'une volonté incessamment tendue, parfois contrariée, mais toujours courageuse, indomptable et à la fin triomphante. Vous comprendrez alors non seulement quelle étendue la symphonie de Beethoven a donnée à la pensée, mais quelle énergie, quelle efficacité à l'action ou à l'acte. Se proposant toujours

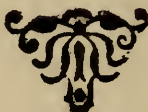
un but sublime, elle ne manque jamais d'y atteindre. Elle n'y atteint pas sans effort, sans souffrance, et je dirai presque sans mérite, car il semble que le mérite, cette beauté morale, ne soit point étranger à un art d'où nulle beauté n'est absente. Dans la symphonie de Beethoven, l'action tantôt se concentre et se ramasse (premier morceau de la symphonie en *ut* mineur); tantôt, comme dans le premier morceau et le finale de l'*Héroïque,* dans le finale de l'*ut* mineur, elle se développe au contraire et magnifiquement se déploie. Cette action enfin est progrès. Jamais elle ne recule, ne se détourne ou ne s'arrête. Elle est une promotion constante vers un degré supérieur de l'existence et de la force. On dirait que les mélodies de Beethoven participent de la nature des âmes et de leur vocation. Elles semblent nées de Dieu pour retourner à Lui, mais pour retourner à Lui plus précieuses et plus belles. Ainsi la symphonie en son cours ajoute sans cesse quelque chose au prix, à la beauté de l'âme mystérieuse qui l'anime. Ainsi Beethoven rend toujours plus qu'il n'a reçu; et s'il est prodigieux que le début d'une symphonie *Héroïque,* que sept ou huit pauvres sons vivent véritablement, qu'un principe de vie soit en eux, ce n'est pas un moindre miracle que la vie en eux s'accroisse sans cesse, et qu'à la fin de la symphonie on les retrouve parvenus à la plénitude et à la totalité de leur être.

Au point de vue de la force que la musique peut renfermer et produire, rien n'approche de la symphonie de Beethoven. Mais en même temps qu'une force, — et par là s'achève la perfection de sa beauté, — la sym-

phonie de Beethoven est un ordre. Le premier morceau de la plus libre, de la plus spontanée entre toutes les symphonies, l'*ut* mineur, est, du commencement à la fin, en parfait accord avec les règles qui gouvernent toute composition musicale, fût-ce une sonate de Haydn ou de Pleyel. Or, ces règles n'ont rien d'arbitraire. Elles ne furent point édictées par la volonté ou le génie d'un seul, qu'un génie supérieur un jour peut contredire. Elles ont résulté peu à peu du lent progrès de la musique depuis les plus rudes chants populaires, depuis les premières compositions de Josquin des Prés et de Palestrina. Elles se sont affirmées et maintenues à travers le développement et la libre évolution de la musique. Les instruments ont pris la place des voix, la musique est sortie de l'église et s'est alliée au monde; les règles sont demeurées aussi fermes, aussi rigoureuses que celles qui déterminent la production d'un orme ou d'un chêne, sans porter aucune atteinte à la liberté des apparences et à la variété splendide des formes. Au fond, ce sont plus que des règles, ce sont des lois. » — Et plus loin, répondant à ceux qui seraient tentés de célébrer surtout la fantaisie et je ne sais quelle prétendue irrégularité du premier morceau de l'*ut* mineur, M. Grove poursuit éloquemment : « Non, non, ce n'est pas la désobéissance à la loi qui fait la symphonie en *ut* mineur si grandiose et si extraordinaire; ce n'est pas l'irrégularité ni l'improvisation. C'est l'obéissance à la loi, c'est le caractère original et frappant des idées, c'est la façon immédiate dont elles sont exprimées, c'est la prodigieuse énergie qui les enfonce en nous, toutes chaudes encore,

incandescentes et lumineuses, comme le jour où elles furent en quelque sorte forgées sur l'enclume; c'est tout cela qui fait la symphonie en *ut* mineur ce qu'elle est et ce qu'elle sera éternellement. »

Oui, c'est l'ordre autant que la force qui fait le génie d'un Beethoven ou d'un Napoléon. C'est l'ordre autant que la force que reconnut et salua ce vieux soldat qui, entendant éclater le finale de la symphonie en *ut* mineur, se leva tout droit et s'écria : « L'Empereur! » Mais son empereur même était moins grand. Des deux mondes créés par un Beethoven et par un Napoléon, le monde de Beethoven est le plus parfait et le plus divin. Il est le monde idéal, où la matière n'a point de part, où le mal et la mort n'ont pas de prise, où la force ne saurait être injuste, aveugle ni criminelle, où l'ordre ne sera jamais ni troublé ni détruit.





IV

L'OPÉRA-COMIQUE

1905.

C'est une époque toute française; au moins la plus française de toutes, et de beaucoup. Il est vrai qu'elle semble s'ouvrir, au milieu du dix-huitième siècle, sous l'influence d'un chef-d'œuvre italien : *la Serva Padrona,* de Pergolèse. Mais elle s'était ouverte en réalité quatre ou cinq cents ans plus tôt, avec le *Jeu de Robin et Marion,* le premier de nos opéras-comiques et longtemps le seul. Qu'importe aussi qu'au dix-huitième siècle Grétry ne soit pas né tout à fait chez nous, ou que, dans le siècle suivant, la musique — française — de la *Fille du régiment* ne soit pas signée d'un nom français? L'opéra-comique a beau devoir à l'Italie un de ses exemplaires les plus connus, sinon les plus précieux, à la Flandre un de ses plus grands maîtres, il n'en demeure pas moins le genre qu'on a coutume d'appeler « éminemment national », tantôt avec trop d'orgueil, tantôt avec trop de dédain. Il suffit d'entendre par ces paroles qu'il est le plus nôtre de tous, sans prétendre qu'il en soit le plus éminent.

Ce genre, quoi qu'on dise, n'a pas tout à fait disparu; cette époque n'est pas hermétiquement close. Les chefs-

d'œuvre de l'un sont anciens; les grands jours de l'autre sont passés. Il en subsiste pourtant plus que le souvenir, ou l'histoire, ou la légende : un charme, un parfum affaibli, mais non point évaporé. Certaines œuvres, et non des moindres, de notre pays et de notre temps, attestent encore la présence cachée, mais réelle, d'un idéal qui, sans jamais avoir été sublime, fut toujours aimable et plus d'une fois délicieux.

Les caractères, l'évolution et les restes de cet art, ou mieux ses reliques, voilà ce que nous voudrions étudier aujourd'hui.

I

Quelqu'un a dit qu'un opéra-comique est une pièce mêlée de paroles et de musique, et qui finit bien. C'est la vérité, mais ce n'est pas toute la vérité; car, à ce compte-là, des ouvrages tels que *Fidelio* et le *Freischütz* en Allemagne, ou comme chez nous *Joseph*, seraient des opéras-comiques. Or ils en sont tous les trois, même le dernier, « éloignés de plus de mille lieues ». Et ce qui les en éloigne est justement le manque d'un troisième caractère, qu'après les deux autres il y aura lieu de rechercher et de définir.

Le premier : le mélange de la musique et de la parole, a fait, depuis l'origine, la popularité du genre. Au dire de juges délicats, peut-être trop rigoureux, il en fait également l'équivoque, ou la faiblesse, ou le néant. M. Romain Rolland, dans son livre sur *l'Opéra en Europe*, a traité l'opéra-comique de « joli monstre ».

M. René Doumic nous le donna jadis, avec le vaudeville, comme « un assez bon type du genre faux », qui resta toujours « en dehors de la vérité[1] ». Hegel avait assuré déjà que l' « opérette » ou le « petit opéra », comme il nomme l'opéra-comique, « est un genre mixte ou inférieur, où se mêlent, sans se combiner intimement, les paroles et le chant, ce qui est musical et ce qui ne l'est pas, le discours prosaïque et le chant mélodique... Le verbiage prosaïque du dialogue, alternant avec des morceaux de chant artistement traités, a toujours quelque chose qui choque le goût. C'est que l'effet naturel de l'art, celui d'affranchir l'âme du réel, n'est pas alors complet ».

Le dix-huitième siècle, qui vit la gloire de l'opéra-comique, ne lui fut pas toujours — en théorie du moins — beaucoup plus favorable. Grétry lui-même, dans ses *Essais,* avoue qu'il lui « fallut quelque temps pour s'habituer à entendre parler et chanter dans une même pièce ». — « On sent assez, déclare à son tour le président de Brosses, que cette bigarrure de chant et de déclamation ne serait pas supportable. » Elle a su pourtant, il faut le reconnaître, se faire non seulement supporter, mais chérir. Aussi bien il arrive à ceux-là mêmes qui réprouvent ce partage, de le reconnaître, un peu plus tard, ou un peu plus tôt, pour acceptable et naturel. Hegel, dans le passage que nous avons cité, n'excuse-t-il pas ainsi le genre qu'il vient à peine de condamner : « Communément on a coutume de dire

1. Voyez dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 septembre 1900 l'intéressant article sur les *Spectacles de la foire.*

que le chant, dans le drame, est en général peu naturel. Ce reproche est mal fondé... Il faut même justifier le petit opéra lorsqu'il introduit la musique là où les sentiments et les passions se meuvent avec vivacité et en général se montrent accessibles à la description musicale. » De son côté, le spirituel magistrat, qui ne craint pas plus de se contredire que le sérieux philosophe, avait écrit d'abord : « Il semble qu'il faudrait chanter ou parler selon la situation, ainsi que les Anglais écrivent en vers les endroits forts de leurs tragédies, et le remplissage en prose. » Enfin, pour justifier lui aussi la forme double de ses propres chefs-d'œuvre, Grétry ne manque pas non plus de trouver des raisons jusque dans la raison même. « Je sentais déjà qu'il est impossible de faire un récitatif intéressant lorsque le dialogue ne l'est point. Le poète a une exposition à faire, des scènes à filer, s'il veut établir ou développer un caractère. Que peut alors le récitatif? Fatiguer par sa monotonie et nuire à la rapidité du dialogue... Laissons donc parler la scène[1]. »

Laissons-la parler et chanter tour à tour. On sait que les anciens ne lui défendaient pas cette vicissitude. Au contraire, ils en goûtaient fort l'agrément et, dans le genre pathétique au moins, la puissance qu'elle a d'émouvoir. Aristote a très bien compris, nous dit Gevaert, « que la transition périodique du chant à la parole et de la parole au chant a la faculté de remuer la fibre tragique, à cause de l'inégalité des perceptions senso-

1. Grétry, *Essais*.

rielles[1] ». On peut se demander pourquoi la même inégalité ne toucherait pas, dans le genre tempéré, des fibres moins profondes, mais sensibles également.

Elle les touche, assure un grand musicien moderne, que sa grandeur ne rend pas injuste pour un des genres moyens de son art. Elle les touche, quitte à les blesser quelquefois. Mais « le petit choc désagréable qu'on éprouve au moment où la musique cesse pour faire place au dialogue », est peu de chose auprès de « la sensation contraire », et de « l'effet délicieux qui se produit souvent dans le cas où le chant succède à la parole[2] ».

Ce n'est pas un musicien, c'est un poète qui peut-être a le mieux distingué les deux éléments ou les deux pouvoirs dont le mélange et l'équilibre est une des lois de l'opéra-comique. Dans son discours de réception à l'Académie française, Alfred de Musset, qui succédait à Dupaty, le librettiste des *Voitures versées,* analyse finement le caractère ou l'*éthos* du genre et les rapports que l'une avec l'autre la parole et la musique y doivent soutenir. « Il faut, dit-il, saisir le moment précis où l'action peut s'arrêter, et la passion, le sentiment pur, se montrer et se développer. Ces sortes de scènes, où la pensée de l'auteur quitte pour ainsi dire son sujet, sûre de le retrouver tout à l'heure, et se jette hors de l'intrigue et de la pièce même dans l'élément purement humain, ces sortes de scènes sont extrêmement diffi-

1. Voir, dans le bel ouvrage de Gevaert, *les Problèmes musicaux d'Aristote,* les pages relatives à la *paracatalogé.*
2. M. Camille Saint-Saëns, *Portraits et Souvenirs.*

ciles; c'est la part de la poésie. L'opéra-comique est justement celui de tous les genres où se montre le plus distinctement ce temps d'arrêt, ce point de démarcation entre l'action et la poésie. En effet, tant que l'acteur parle, l'action marche, ou du moins peut marcher. Mais, dès qu'il chante, il est clair qu'elle s'arrête. Que devient alors le personnage? C'est la colère, c'est la prière, c'est la jalousie, c'est l'amour. Que le personnage s'appelle comme il voudra, Agathe ou Élise, Dernance ou Valcour, la musique n'y a point affaire. La mélodie s'empare du sentiment : elle l'isole; soit qu'elle le concentre, soit qu'elle l'épanche largement, elle en tire l'accent suprême : tantôt lui prêtant une vérité plus frappante que la parole, tantôt l'entourant d'un nuage aussi léger que la pensée, elle le précipite ou l'enlève, parfois même elle le détourne, puis le ramène au thème favori, comme pour forcer l'esprit à se souvenir, jusqu'à ce que la Muse s'envole et rende à l'action passagère la place qu'elle a semée de fleurs. »

Voilà la meilleure apologie de l'opéra-comique, la plus poétique et la plus judicieuse à la fois. Sans exalter le genre outre mesure, elle le légitime et le consacre. Elle en fonde les titres ou les droits à la vie esthétique, non seulement sur les grâces légères qui lui sont propres, mais sur la nature même des choses et sur la vérité. Vérité relative, s'entend, comme toute vérité d'art; vérité néanmoins, et dont l'opéra-comique autant que l'opéra peut-être a le droit de se prévaloir. Si toute œuvre, toute forme d'art, est, suivant l'expression de Grimm, « une hypothèse particulière sur laquelle on

s'engage de mentir », ne peut-il arriver que le mensonge soit double et l'hypothèse partagée? Hegel tout le premier a douté si l'opéra-comique, où l'on parle et où l'on chante, est moins naturel que l'opéra, « dans lequel, depuis le commencement jusqu'à la fin, chaque pensée, chaque sentiment, chaque passion, chaque résolution, est accompagnée du chant et exprimée par lui ». Pour être plus une et plus haute que la fiction de l'opéra-comique, la fiction de l'opéra n'est pas nécessairement plus conforme à la réalité. L'une extrait en quelque sorte de la vie les éléments lyriques, pour en faire la matière d'une représentation purement sonore ; l'autre, plus modeste et plus docile, accepte la vie tout entière, mêlée de prose et de poésie ; la vie, où tous les sentiments, tous les caractères, toutes les actions et toutes les aventures ne sont pas musicales, ou — passez-nous le barbarisme — « musicables ». Pour en traduire l'inégalité ou le mélange, l'opéra-comique mêle à dessein des modes d'expression inégaux. Et sans doute entre l'un et l'autre le départ est difficile, et les « passages » réciproques ont besoin d'être préparés. Ils ne sont pourtant pas impossibles, encore moins absurdes. Puisqu'ils se produisent dans la vie, l'art a le droit de les reproduire, et voilà pourquoi l'opéra-comique, s'il est contraire à l'unité d'une hypothèse idéale, ne l'est peut-être pas, autant qu'on peut le croire d'abord, à la nature et à la vérité.

Aussi bien, le mensonge, si mensonge il y a, de cet art aimable ne fut jamais qu'un mensonge joyeux. Renan répétait volontiers, en sa béatitude : « L'intention de l'univers est généralement bienveillante. » Le mot, qui

n'est pas vrai du monde réel, conviendrait assez bien au monde de l'opéra-comique. En cet heureux « petit monde d'autrefois », la douleur était rare et légère, la mort à peu près inconnue. Il n'y a pas longtemps qu'on meurt sur la scène de l'Opéra-Comique. Le poignard qui frappe *Carmen* y a peut-être versé, devant nos yeux du moins, les premières gouttes de sang. Et vous savez si le public d'abord s'en indigna. Le nom seul du théâtre possède une vertu miraculeuse. Il fait revivre en musique des héroïnes tuées par la poésie, et nous avons vu l'Opéra-Comique ressusciter Mireille après Mignon. L'ancien répertoire ne compte pas une fin tragique, ou malheureuse seulement. Le *Pré aux Clercs* et *Zampa* finissent, il est vrai, par une mort, mais par la mort du méchant ou du traître, et c'est encore une manière de bien finir. Qui dira surtout les dénouements fortunés de Scribe et d'Auber ? Weiss en a goûté vivement la félicité. Son couplet sur l'opéra-comique est demeuré fameux :

« Au fond, pensez-en ce qu'il vous plaira ; si je suis ma pente, il n'y a jamais eu pour moi qu'un auteur parfait : c'est Scribe, qui a marié tant d'officiers de fortune avec des princesses belles comme le jour, tant de modistes avec des princes palatins, tant de comédiennes avec des ambassadeurs tout honteux de leur petit mérite, sans compter les ambassadeurs sacrifiés au premier ténor par les comédiennes désintéressées. Je ne suis pas exclusif. Je conviens que l'*Énéide* a dé belles parties. Je ne dis pas qu'on ne peut pas s'enchanter de l'*Odyssée*. Je me suis bien réjoui avec les contes à

dormir debout de l'Arioste.... Mais si l'on me demande quel est le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, je ne connais rien qui approche, même de loin, du merveilleux poème de Scribe où l'on voit la reine de Portugal épouser, au son des fanfares d'Auber, un jeune hidalgo sans sou ni maille, qu'elle a rencontré en voyage, un jour de pluie, abrité sous le même rocher qu'elle. Aucune épopée au monde, aucune tragédie, aucun drame, aucun roman, aucun conte, ne m'a jamais satisfait pleinement, si ce n'est celui-là. »

Tous les vieux opéras-comiques ne tournent pas d'une manière aussi « consolante » que ceux d'Auber et Scribe. Il n'en est cependant pas qui tournent mal. Et leurs heureuses fins répondent à des commencements, à des péripéties qui d'ordinaire n'ont rien de trop fâcheux. Ici les alertes ne sont jamais sérieuses, et des plus chaudes alarmes (rappelez-vous le *Déserteur*) on se remet en un moment. Innocent et de bonne foi, l'opéra-comique ignore jusqu'à l'ironie et à l'amertume de la comédie. Plutôt que de nous blesser, il se contente de nous divertir. Je sais dans le *Déserteur* une scène significative à cet égard, et je dirais symbolique, si rien était plus étranger, voire plus contraire que le symbole, au genre que nous étudions. C'est le passage où Bertrand, « le grand cousin », venu visiter Alexis dans sa prison, y fait la rencontre et la prompte connaissance du brigadier Montauciel. Prié par son nouvel ami de chanter, le nigaud de village entonne, en glapissant tout du haut de sa tête, une candide et joviale chanson. Elle commence par cette maxime, ou cette déclaration, hurlée à pleine

voix et à plein cœur : « *Tous les hommes sont bons !* » Mais ce qu'il faudrait pouvoir citer avec les paroles, c'est l'air ; l'air, qui fait la chanson, qui fait d'elle, avec une ampleur, une allégresse, une verve plaisamment lyrique, la devise et le programme de tout un répertoire. Oui, sur ce théâtre béni, « tous les hommes sont bons », ou presque tous, et les femmes aussi. Les méchants, qui sont rares : un Gaveston, un Comminge, y sont punis. Il n'est pas jusqu'au brigand, dont le poète et le musicien de *Fra Diavolo* n'aient fait un type délicieux. Ainsi l'un des plus anciens et des plus modestes personnages de l'opéra-comique en a prédit l'heureux avenir, et c'est le genre entier, c'est l'art des Grétry et des Boïeldieu, des Hérold et des Auber, dont un couplet de Monsigny nous annonce l'idéal indulgent et la souriante moralité.

Voilà pour ce que Taine appelait, dans l'œuvre d'art, le degré de « bienfaisance ». Quant à « l'importance », ou à la généralité, qu'il ne considérait pas moins, le propre de l'opéra-comique, par rapport à des genres supérieurs, tels que la symphonie ou l'opéra, c'est qu'il possède ce caractère à un moindre degré. Le sujet et l'action, les personnages, leurs pensées et leurs sentiments, tout est moyen dans l'opéra-comique. Et même on pourrait ne voir en cette dernière qualité du genre que la somme des deux autres. Par ce juste « tempérament » s'expliquerait l'optimisme d'un art qui ne veut accorder rien de trop à l'émotion, moins encore à la douleur. Le goût de la mesure suffirait pareillement à justifier la combinaison de la musique avec le dialogue,

Dans le passage que nous citions plus haut, M. Saint-Saëns a très bien fait la part de l'agrément qu'un certain public peut trouver à ce mélange. « Il repose les auditeurs, plus nombreux qu'on ne croit, dont les nerfs résistent mal à plusieurs heures de musique ininterrompue, dont l'ouïe se blase au bout d'un certain temps et devient incapable de goûter aucun son. » S'il est un pays où les auditeurs de cette catégorie ne sont pas rares, assurément c'est le nôtre, plutôt que l'Italie et que l'Allemagne. Et voilà peut-être une des causes qui firent naître et vivre l'opéra-comique parmi nous.

Il y a vécu d'une vie légère, brillante, mais en tout moyenne, jusque dans le rire et dans la joie. Une chose est à remarquer : c'est que la comédie en musique n'a jamais été chez nous la haute comédie. Le répertoire de l'opéra-comique abonde en comédies romanesques, romantiques, historiques aussi; comédies d'action et d'intrigue, où naturellement — l'intrigue n'étant pas matière musicale — le dialogue tient une grande place. On y rencontre fort peu de comédies de caractères : au dix-huitième siècle, le *Tableau parlant,* de Grétry; le *Médecin malgré lui,* de Gounod, au siècle suivant. Encore ne s'agit-il, ici et là, que de caractères superficiels, et des dehors plutôt que du fond de l'humaine nature. Le Gounod du *Médecin malgré lui* nous a donné quelque chose de Molière en musique, et peut-être dans *Georges Dandin* il nous en eût donné davantage. Mais tout de même la France attend encore un Molière musicien.

Les autres nations non plus ne l'ont pas vu paraître.

La comédie lyrique allemande existe à peine, et l'opéra-bouffe italien n'a pas toujours été la véritable comédie. Il l'a été quelquefois. On trouve encore plus de force et d'humanité, plus de *vis comica,* dans la *Serva padrona* que dans le *Tableau parlant.* Grétry le premier a dit de Pergolèse : « Il fut créateur, et ma musique n'est qu'une continuité (*sic*) de la sienne. » En quoi l'auteur des *Essais* avait raison. Mais il avait tort d'ajouter : « Il (Pergolèse) n'a peint qu'une partie des passions, et j'ai à peu près rejoint les deux bouts du cercle, excepté les passions exaspérées, où je n'entends rien. » Même sous cette réserve, Grétry se vantait encore ou s'abusait. Le genre dont il fut l'un des maîtres ne comporta jamais tant de psychologie, et de si profonde. L'*opera buffa,* que ce soit dans la *Servante maîtresse* ou dans le *Mariage secret,* plus tard dans le *Barbier de Séville* ou dans la *Cenerentola,* l'emporte sur notre opéra-comique non seulement par le courant, par le torrent plus impétueux de la verve et de la joie, mais souvent par l'étendue comme par la profondeur de la pensée musicale elle-même. Il n'est pas besoin d'un ouvrage entier, fût-ce d'un finale ou d'un air; il suffirait d'une phrase pour en témoigner. Ouvrez, par exemple, aux premières pages, deux partitions de même titre et de même sujet, mais non de même patrie, la *Cendrillon* de Nicolo et la *Cenerentola* de Rossini. Vous trouverez sur les lèvres des deux héroïnes deux chansons fort différentes, voire très inégales :

Il était un p'tit homme
Qui s'app'lait Guilleri.

Telle est l'une, qui n'est vraiment qu'une chanson. Mais l'autre : « *Una volta c'era un re;* » l'autre, dès le début, avec ses notes lentes, graves et comme lointaines; l'autre, avec sa noble et vaste courbe mélodique, a la beauté, presque le mystère d'un conte ou d'une légende. Ainsi, par la vertu seule de la musique, de l'une et de l'autre comédie musicale, ce n'est pas la plus discrète et la plus fine, mais la plus robuste, la plus bouffonne, la plus folle même, ou qui va le devenir; c'est l'italienne, et non la française, qui tout de suite nous découvre le plus large et le plus poétique horizon.

La poésie, tel est le mot qu'il importe, quand on parle de l'opéra-comique, non pas certes d'oublier, mais de bien entendre et de définir. Henri Heine y a peut-être le mieux réussi. L'auteur de *Lutèce* une fois de plus a prouvé que rien de la France ne lui était étranger, quand il a écrit à propos du *Déserteur :* « Voilà de la vraie musique française! La grâce la plus sereine, une douceur ingénue, une fraîcheur semblable au parfum des bois, un naturel vrai, vérité et nature, et même de la poésie. Oui, cette dernière n'est pas absente; mais c'est une poésie sans le frisson de l'infini, sans charme mystérieux, sans amertume, sans ironie, sans *morbidezza,* je dirais presque une poésie jouissant d'une bonne santé. »

Voilà bien l'*éthos* de notre opéra-comique, et sa marque particulière. Elle ne trompe pas. Des chefs-d'œuvre comme ceux que nous citions au début de cette étude : un *Joseph,* et plus encore un *Fidelio,* un *Freischütz,* peuvent offrir, étant mêlés de dialogue et de musique,

l'apparence ou les espèces du genre; ils n'en possèdent point la substance et la réalité, parce qu'ils manquent de ce caractère moyen que nous cherchons à rendre sensible, ou plutôt parce qu'ils l'excèdent, et de beaucoup. L'admirable ouvrage de Méhul occupe dans l'histoire de la musique une place éminente, et peut-être unique, entre l'opéra et l'oratorio. Quant à *Fidelio* et *Freischütz*, il suffit de les nommer à côté de nos opéras-comiques — je parle même des meilleurs — pour sentir de quelle hauteur ils les dépassent. Auprès des paysans de Weber, d'un Max et d'un Kilian, les villageois de Monsigny, de Grétry, de Boïeldieu, ressemblent à des personnages de paravent ou d'éventail. Et de ses paysannes, que dirons-nous?

Adieu Marton, adieu Lisette!
Adieu tout le peuple soubrette!

Adieu « le peuple bergère » également. Adieu les bocages et les berceaux de verdure. Voici les grands bois et voici le soir. La blonde fiancée du chasseur, Agathe, une paysanne pourtant, s'agenouille et prie. Sur le plus français de nos théâtres de musique, quelle humble fille de la terre de France pria jamais ainsi, d'une voix aussi pure et surtout aussi profonde? Lequel de nos opéras-comiques fit jamais une telle part à Dieu d'abord, puis à la nature, à ses puissances et à ses mystères? Entre le plus délicieux de ces ouvrages — si vous le voulez, ce sera la *Dame blanche* — et le *Freischütz*, il y a la même différence qu'entre l'aimable apparition du château d'Avenel et les fantômes

affreux de la Gorge aux Loups, entre la poltronnerie du fermier Dickson et la tragique épouvante de Max le franc-tireur.

Pour marquer la distance, il suffirait encore ici, comme tout à l'heure, d'une chanson. *Vive le vin, l'amour et le tabac!* Cela se chante d'un bout à l'autre de notre répertoire, et le Kaspar de Weber, l'archer maudit qui fit un pacte avec Satan, ne chante point autre chose. Mais « il y a la manière », et ce n'est pas la même dans les couplets du *Freischütz* et dans ceux du *Chalet*.

On rapporte que Beethoven, assistant à la représentation de *Léonore ou l'Amour conjugal,* un petit opéra, pour ne pas dire un opéra-comique, de Paër, se tourna vers l'auteur, dont il était le voisin, et lui dit : « Il faudra que je mette votre ouvrage en musique. » Il fit comme il avait dit, et *Fidelio* fut créé. Beethoven mit vraiment le sujet en musique : il le plongea, le fondit en quelque manière dans les sons; ou plutôt il l'éleva de toute la hauteur, il l'élargit de toute l'ampleur de la musique, de sa musique à lui, Beethoven, et c'est ainsi qu'il l'anima d'une vie supérieure, universelle, infinie.

Notre opéra-comique est doué d'une vie plus modeste. Comme le *Fidelio* de Beethoven, il a ses héros prisonniers : Alexis, le déserteur, ou « le vaillant roi Richard ». Mais si touchante, si noble que soit leur captivité, le cachot de Florestan est l'asile d'une âme encore plus grande, le témoin de plus sublimes transports. Dans l'air — admirable pourtant — de Richard : *Si l'univers entier m'oublie,* nous entendons la plainte,

magnanime et vraiment royale, d'un homme qui souffre, mais d'un seul. Il semble que l'air de Florestan exhale la douleur de l'humanité tout entière. Tel est, encore une fois, le signe le plus sûr où se reconnaissent les personnages de l'opéra-comique français. Ils sont eux-mêmes ; ils le sont avec vérité, parfois avec grandeur. Mais ils ne sont pas davantage. Individuels, particuliers et comme concrets, ils ne s'étendent ni ne rayonnent au dehors. Leur valeur de représentation n'est point universelle. Nous ne sommes jamais entraînés avec eux ou par eux dans ces régions de l'âme ou de l'être, profondes, ou plutôt sans fond, et sans bornes, où tout, souffrance et joie, nous est commun à tous. Quand il signalait dans l'opéra-comique l'élément « purement humain », Alfred de Musset oubliait trop de marquer ce que cette humanité pure y comporte de restrictions et de relativité. C'est cela que Henri Heine a voulu dire par ces mots : « une poésie sans le frisson de l'infini », et nous n'entendions pas nous-même autre chose, en assurant tout à l'heure que le symbolisme est, entre tous les caractères de l'art, celui dont l'opéra-comique manque le plus.

II

Modération ou « tempérament », optimisme souriant, mélange du chant et de la parole, voilà donc l'essence et le fond même du genre. Sur ce fond permanent (mais non pas immobile) ont souvent passé des teintes légères et changeantes. Pastoral, ou paysan, sensible, romanesque, romantique, réaliste même,

l'opéra-comique a été tout cela tour à tour, quand ce n'était pas ensemble, et dans un abrégé de son histoire on voit en quelque sorte, sous les caractères généraux, les caractères accessoires évoluer aussi.

Le mot d'opéra-comique apparaît pour la première fois en 1715. Il désignait alors les parodies d'opéra (dans l'espèce un certain *Télémaque* de Lesage et Gilliers). Quant à la chose même, ou au genre, issu des spectacles de la foire, on sait comment il fit ses premiers pas, et que d'obstacles, de pièges, la Comédie française et l'Opéra semèrent à l'envi sur son chemin. Plus d'un historien de la musique et de la littérature a raconté ses débuts difficiles et tout ce que les petits maîtres de la foire, un Favart par exemple, eurent à dépenser de courage et de malice pour assurer à l'opéra-comique le droit à l'existence et à la liberté.

Qui ne prétend pas remonter jusqu'au *Jeu de Robin et de Marion*, peut tenir pour les deux premiers exemplaires du genre le *Devin de village*, représenté en 1752, et les *Troqueurs*, de Dauvergne, qui parurent l'année d'après. L'un et l'autre ouvrage, comme ceux de l'Italien Duni, comme les *Aveux indiscrets*, *le Roi et le fermier*, *Rose et Colas*, de Monsigny, ne s'élèvent guère encore au-dessus des « pièces à ariettes » ou « à chansons ». Il y a plus de musique, et de plus forte, chez Philidor, le maître trop ignoré de l'opéra-comique avant Grétry, supérieur même à Grétry par la technique et le savoir, sinon par le génie. Ses contemporains ne parlent guère autrement de lui que nous n'avons parlé de Wagner, avant de le comprendre :

« Les oreilles, étonnées d'être remplies pour la première fois, se crurent assourdies. L'expression des paroles, rendues d'une façon nouvelle, ne fut point d'abord sentie. Parce que ce musicien transporta dans l'orchestre les passions qu'il avait à peindre, afin de conserver au chant sa simplicité, on lui refusa de l'expression, et parce qu'il ne s'astreignit point à donner à toutes ses ariettes la tournure carrée ou monotone d'une brunette ou d'une romance, on nia qu'il eût du chant[1]. »

En ce genre partagé de l'opéra-comique, la musique entreprend et gagne sur les paroles chaque jour davantage. Aussi bien son pouvoir s'accroît en même temps que ses exigences. Il est singulier que Beaumarchais, tout musicien qu'il était, ne s'en soit pas rendu compte. On connaît sa réponse à une dame qui lui demandait pourquoi il n'avait pas fait un opéra-comique du *Barbier de Séville,* la pièce étant d'un genre à comporter la musique. « Notre musique dramatique, écrivit-il (en 1775), ressemble trop encore à notre musique chansonnière, pour en attendre un véritable intérêt ou de la gaieté franche. » Il montrait ou beaucoup d'ignorance ou beaucoup d'injustice, car la musique qui venait de produire, dans la même année (1769), le *Tableau parlant* et le *Déserteur,* n'en était plus aux chansons.

Elle prenait goût à la vie et à la vérité. Il y eut, à l'origine et dans la création de l'opéra-comique, plus d'amour pour le réel qu'on ne le croit généralement. La grossièreté même n'en fut point absente. Au genre pré-

1. Article de Framery dans le *Journal de musique* (mai 1770). Cité par M. Arthur Pougin dans son livre sur Philidor.

cieux de Favart on avait vu succéder le genre poissard de Vadé. « L'auteur de la *Pipe cassée* et des *Bouquets poissards,* ce « Téniers de la poésie », avait inventé de composer avec les scènes de la vie familière des forts à bras du Port aux blés et des dames de la Halle, de petits tableaux qui prétendaient à une exactitude toute naturaliste. L'invention avait plu surtout dans les salons, la gentillesse en consistait à attraper le ton juste et le geste approprié pour lâcher des bordées de trivialités et d'injures empruntées au répertoire des harengères et des portefaix. C'est ce genre que Vadé transporte au théâtre avec son opéra-comique des *Racoleurs* (1756), dont les personnages s'appellent Mme Saumon, marchande de poisson, Javotte, Toupet, perruquier, la Ramée, Jolibois et Sans-Regret[1]. »

Il est vrai que ce mouvement provoqua bientôt un mouvement contraire. « Je sens, écrivait Favart, combien une gaieté trop libre et le mauvais goût des équivoques doivent répugner aux bonnes mœurs, et jusqu'à quel point ce serait manquer de respect à une cour vertueuse, — on était en 1760 ! — que de lui offrir les tableaux de l'indécence. » Le mot est justement celui de certaine prude, assurant « le soir, au souper du duc de Choiseul, qu'on ne pouvait pas entendre deux fois le *Tableau parlant,* parce que les accompagnements y étaient d'une indécence outrée[2] ». Elle songeait peut-

1. M. René Doumic, *art. cité.* Voir aussi : *les Théâtres de la Foire,* par Maurice Albert; 1 vol., Hachette. — Heulhard, *la Foire Saint-Laurent, son histoire, ses spectacles.* — Campardon, *les Spectacles de la Foire.*
2. Grétry, *Essais.*

être à l'air fameux de Colombine : *Vous étiez ce que vous n'êtes plus, vous n'étiez pas ce que vous êtes,* où l'orchestre, qui raille et menace le bonhomme Cassandre, imite plaisamment le chant du coucou.

S'il fut d'abord libertin, il s'est bien amendé, ce genre de l'opéra-comique, devenu le plus innocent des genres. Il a pourtant conservé toujours, et quelquefois sous la convention même ou l'artifice des apparences, un certain amour de la vérité moyenne, familière, mais de la vérité. C'est pour être plus vrai que l'opéra, plus proche de nous, plus vivant de notre vie en quelque sorte courante, qu'il a choisi non pas des héros, mais de modestes personnages, parmi les gens du peuple et les paysans. Et nous ne ferions d'ailleurs nulle difficulté de reconnaître qu'il les a trop souvent enjolivés et travestis. Mais les titres, sinon toujours le style des premiers opéras-comiques, témoignent assez de cette tendance vers « la simple nature », comme on disait alors. C'est *Annette et Lubin ;* c'est *Rose et Colas,* de Monsigny ; de Grétry, c'est *Aucassin et Nicolette* et l'*Épreuve villageoise ;* de Philidor, *Blaise le Savetier* et le *Maréchal ferrant.*

Un Grétry, qui, de son propre aveu, n'entendait rien aux « passions exaspérées », se flattait de bien connaître les autres et de les rendre avec exactitude. Une partie de ses *Essais* traite de la psychologie musicale, dont son œuvre, dans la mesure du genre et sous les réserves qu'il comporte, offre de justes applications. Le *Tableau parlant,* nous l'avons dit, est, en musique, une de nos rares comédies de caractères, et le charme

exquis de *Richard Cœur de lion* consiste dans l'heureuse union de la poésie et de la vérité.

Grétry cherchait, voulait celle-ci partout et dans tout. C'est d'après elle seule qu'il entendait régler les rapports du sentiment avec la musique et de la musique avec les mots. « Le musicien, disait-il, doit d'abord déclamer juste. » Et le musicien de *Richard* y a souvent réussi, mais non pas toujours. La page musicalement la plus belle de la partition, l'immortelle romance, pèche gravement contre les règles élémentaires de la prosodie.

> Unē fièvrē brûlante,
> . . . .
> Un rēgard dē ma bellē

En ces deux vers, le temps fort tombe constamment sur la syllabe faible ou muette, et la musique accentue ainsi la parole à contresens. Mais si le mot est sacrifié, la mélodie emporte et sauve tout, et c'est ici l'un des cas, assez rares, où la fausseté de la déclamation se perd dans la vérité supérieure du chant.

Cette vérité-là ne souffre dans *Richard Cœur de lion* nulle atteinte. Rien n'y sent la convention ou l'artifice, et la nature y parle également par la voix d'un monarque et par celle de quelques paysans.

Le ton des scènes villageoises ne saurait être plus juste, plus exempt de mièvrerie et de mignardise. C'est une chanson vraiment populaire, très française et même gauloise à la fin, une robuste chanson de labour et de plein vent, que les couplets du troisième acte : *Quand les bœufs vont deux à deux*. Au début du premier acte,

la cinquantaine du père Mathurin forme un délicieux tableau de véritable opéra-comique. Pour en goûter — par antithèse — l'esprit, ou le sentiment et le style propre, il suffit d'évoquer le souvenir d'une scène à la fois analogue et très différente : le revoir douloureux du berger Balthazar et de la maman Renaude se rappelant l'un à l'autre d'aussi vieilles mais plus tristes amours.

D'une poésie moins poignante que la musique de l'*Arlésienne,* la musique de *Richard* a cependant sa poésie. Poésie d'amour, dont la sérénade mélancolique de l'*Amant jaloux* et l'air attendri de *Zémire et Azor : Du moment qu'on aime,* avaient été les premiers soupirs, dont la cantilène adorable de Laurette : *Je crains de lui parler la nuit,* est de nouveau l'expression furtive, mystérieuse et vaguement troublée. Poésie d'amitié, que la célèbre romance de Blondel élève jusqu'au lyrisme et sur le sommet peut-être le plus haut, le plus pur, où le génie de l'opéra-comique ait atteint. Poésie romantique aussi, que les contemporains ont eux-mêmes reconnue et signalée. Le double parfum des choses passées et des choses lointaines embaume la légende du roi chevalier et de l'écuyer troubadour. Ce n'est pas le nom seul du « sultan Saladin » qui donne à certains couplets de Blondel (fin du premier acte) une saveur qu'on pourrait déjà qualifier d'exotique : c'est le mode mineur, c'est telle ou telle cadence, c'est l'allure générale du morceau ; et quand vient la coda tumultueuse, alors il semble qu'un souffle d'Orient apporte un écho de guerre, et de la guerre sainte, sous

la fenêtre du cachot où l'univers entier, sauf un serviteur fidèle, oublie un roi prisonnier.

Enfin il est une dernière poésie, alors anticipée et comme prophétique, mais qui fait aujourd'hui de *Richard Cœur de lion* la relique d'un passé plus proche de nous que le moyen âge, et plus touchant. Ce chef-d'œuvre d'un genre aimable parut en 1784, à la veille de terribles jours. Il fut l'hommage suprême et comme l'adieu de la musique à la royauté. Les contemporains ne pouvaient ainsi l'entendre. Louis XVI ne craignait rien quand ses gardes du corps, buvant à lui dans leur banquet, entonnaient en son honneur : *O Richard, ô mon roi !* Il ne prévoyait pas qu'il languirait, lui aussi, *dans une tour obscure,* qu'on ne forcerait pas le Temple ainsi que la prison autrichienne, et que personne n'aimerait le roi de France

Comme le vieux Blondel aimait son pauvre roi.

Mais il nous est permis, à nous, que dis-je! il nous est commandé par nos souvenirs de lier l'œuvre à son temps. Elle enferme pour nous en quelques strophes pures, en quelques notes frêles, des siècles de France, tout un idéal de gloire et de beauté dont elle a salué la mort. Elle en reçoit une grâce de plus, avec je ne sais quelle mélancolie, qui lui garde une place à part dans l'histoire non seulement de notre art, mais de notre patrie.

III

Un peu plus de quarante années (1784-1825) séparent le premier chef-d'œuvre de l'opéra-comique, *Richard*

Cœur de lion, de la *Dame blanche*, le second. En ce long espace de temps un seul ouvrage a paru, *Joseph*, qui les égale tous deux, si même il ne les dépasse, mais qui, nous l'avons dit, ne leur ressemble pas. D'autres, au contraire, leur ressemblent, sans en approcher : ce sont les œuvres du sensible Dalayrac, ou celles de l'aimable et spirituel Nicolo, ou les premiers essais de Boïeldieu lui-même jusqu'à *Jean de Paris*.

Dans *Jean de Paris* (1812) on voit reparaître le romantisme léger et vraiment d'opéra-comique, mais poétique, mais touchant, dont *Richard Cœur de lion* porte les premières traces, et qui répand sur la musique de Boïeldieu presque tout entière un charme de mystère et de mélancolie.

« Le romantisme, disait Taine, le romantisme, concevant un idéal différent de notre idéal à nous, voulut connaître ou imaginer les pays, les âges différents des nôtres, se mettre à la place soit des étrangers, soit des anciens, et peindre les sentiments des autres siècles et des autres races avec leurs traits propres, si différents que ces traits soient des nôtres. » Boïeldieu plus d'une fois ne veut pas autre chose, et dans cet ordre de connaissance ou d'imagination, par des moyens très simples, naïfs même, il arrive à des effets exquis. Il a l'âme tendre et rêveuse, pareille à celle des « ménestrels » qu'il a fait si souvent chanter. Les mots de trouvère, écuyer, paladin, reviennent constamment sur ses lèvres. *Jean de Paris* est plein de refrains de troubadour, et la musique y prend volontiers un air de moyen âge et de chevalerie. Un grand romantique allemand, Weber, ne

s'y est pas trompé, et le musicien d'*Euryanthe* a parlé avec admiration du musicien de *Jean de Paris.*

La dernière œuvre de Boïeldieu, les *Deux Nuits,* renferme une page de ce genre, et peu connue, un chant délicieux, en deux strophes ou stances alternées, de guerre et d'amour. Il a pâli sans doute, mais il n'en est peut-être que plus harmonieux, devenu semblable à ces tapisseries d'autrefois où, dans la douceur mourante des laines décolorées, se devinent encore de belles dames, des guerriers et des pages. Deux ménestrels chantent ainsi :

Le beau pays, le beau pays de France
Est un séjour favorisé des cieux.
Lui seul produit en abondance
Joyeux refrains et vins délicieux,
Il plaît au cœur, il plaît aux yeux,
Le beau pays de France.

Nous n'avons cité les paroles, qui sont faibles, que pour mieux désigner la musique et vous y renvoyer. Elle est exquise. Elle a la gravité, l'émotion douce, le respect, la tendresse, avec l'accent — nous croyons du moins l'y reconnaître — d'un passé très ancien. Et ce passé, nous sentons au fond de nous qu'il est nôtre. Il y a plus : avec l'histoire de notre pays, cette mélodie, nationale deux fois, en évoque l'aspect, le visage, et, vraiment souriante elle-même, le sourire. Elle est faite à l'image et à la ressemblance de notre patrie. Elle est comme la formule ou l'épigraphe chantante d'un genre que, devant de pareilles œuvres, nous pouvons sans

orgueil, mais non sans amour ni même sans piété, nommer le genre français.

Il n'a rien produit de plus achevé que la *Dame blanche*. Elle en offre tous les traits et tous les attraits réunis. Elle aussi, le souffle d'un pur et doux romantisme l'enveloppe et la caresse. Plus d'une page, ou d'un passage seulement, — et nous ne parlons pas des plus connus, — le début de l'ouverture, l'épilogue de la fameuse ballade, la première partie du trio final du premier acte : *Je n'y puis rien comprendre*, baignent dans un clair-obscur délicieux. Un esprit chevaleresque et gaiement héroïque, l'esprit même, en quelque sorte, du mot qui la termine, inspire la phrase : *J'arrive, j'arrive en galant paladin*. Que dire enfin de l'admirable scène, toute proche du dénouement, où le jeune pèlerin d'amour, qui ne se connaissait point, reconnaît sa patrie, sa maison et lui-même, aux accents retrouvés d'une chanson d'autrefois! Des ménestrels encore sont les artisans mélodieux de cette reconnaissance. Sur un thème étranger, d'Écosse, ou peut-être d'Irlande, ils chantent des choses anciennes, la gloire séculaire d'un pays et d'une race. Ainsi, au cœur de l'œuvre qu'un de nos confrères allemands, le très regretté Hanslick, appelait la rose blanche de l'opéra-comique français, le romantisme, tel que l'a défini Taine, avec ses deux caractères ou ses deux sentiments, le romantisme tout entier s'est épanoui.

L'idéal romanesque s'y trouve également réalisé. De toutes les comédies musicales qui forment le répertoire de l'Opéra-Comique, la *Dame blanche* est la seule,

avec le *Pré aux Clercs,* où l'agrément de l'action, et, si l'on veut, de l'intrigue, n'ait d'égal que le charme de la poésie. L'un et l'autre se fondent sans cesse, et de la façon la plus ingénieuse, non seulement dans le livret, mais dans la musique : dans le duo « de la peur » au premier acte; au second acte, dans le duo « de la main ». De telles pages sont encore de celles — nous en citions d'autres tout à l'heure — qui déterminent avec exactitude l'échelle ou l'étiage du genre. Elles suffiraient pour nous apprendre ou nous rappeler qu'une galanterie spirituelle, avec un soupçon, un soupir de tendresse, que le « goût », aurait dit Stendhal, et non la passion, est ce qu'on pourrait appeler la forme ou la formule opéra-comique de l'amour.

Depuis *Richard Cœur de lion,* si le sentiment ne s'est pas élevé, si peut-être même, au cours de l'évolution du genre, il ne doit pas monter plus haut, la musique du moins a pris de l'ampleur. Elle se partageait naguère en menus morceaux, ariettes ou chansons. Elle ose maintenant se répandre, sinon s'étaler, et dans un finale comme celui de la vente, elle couvre et fait siens des espaces ou des domaines nouveaux.

Elle les fait nôtres aussi, je veux dire français. « Mon succès, écrivait Boïeldieu, le lendemain du triomphe de la *Dame Blanche,* paraît être un succès national, qui fera, à ce que tout le monde me dit, époque dans l'histoire de la musique. Il est de fait que la musique étrangère avait tout envahi, et que le public était persuadé qu'on ne pouvait que se traîner à la suite de Rossini. La tâche n'était pas facile de le faire revenir de ce préjugé.

J'ai la gloire de l'avoir vaincu, et les artistes français m'adressent continuellement des remerciements. Mais je crains que le zèle mal exprimé, ou exprimé avec passion, ne vienne troubler l'harmonie. » Rien heureusement ne la put rompre entre l'auteur du *Barbier* et celui de la *Dame blanche.* Les rossinistes, il est vrai, tournèrent le dos à Boïeldieu; mais Rossini lui tendit les bras. « Jamais, lui disait-il, en le félicitant, jamais un Italien, fût-ce moi-même, n'aurait écrit le finale de la vente. Nous n'aurions mis là que des *Felicità!* » Peut-être n'était-ce pas assez dire, mais ce n'était pas mal dit non plus. Rossini sans doute eût déployé là plus de puissance; il eût emporté la scène d'un seul mouvement, en un tourbillon de bruit et de joie. Boïeldieu l'a distribuée en épisodes variés, et, sans négliger l'ordonnance générale, ce n'est pas par un grand parti pris, c'est par le nombre et la finesse des détails qu'il a rendu la vie et la vérité.

Vérité d'ordre familier, ou pratique, et dont la musique, pour cette raison, ne s'était pas encore occupée. Grétry pourtant avait cru possible, souhaitable même, qu'elle essayât de l'exprimer : « Je voudrais, lisons-nous dans les *Essais,* je voudrais voir traiter en grand ces maudits faiseurs d'affaires; je voudrais dévoiler leurs turpitudes; je voudrais qu'on démasquât ces infâmes qui ont mille et une manières de vous voler cent mille francs et qui rougiraient à l'idée de vous prendre votre mouchoir. La scène représentant l'intérieur de la Bourse; cent fripons rassemblés et se chuchotant tous à l'oreille; tous dupes ou fripons, et souvent l'un et

l'autre tour à tour... offrent une situation théâtrale propre au plus beau finale de musique. »

Moins grandiose que la scène imaginée par Grétry, sans rien non plus de pathétique, le finale de la *Dame blanche* est un peu du même genre. La musique y traite un de ces sujets auxquels il semble que, par nature, elle doive répugner. « Les affaires sont les affaires, » et non point du tout des chansons. Un acte notarié n'offre rien de commun avec un acte d'opéra-comique, et les adjudications immobilières n'ont pas lieu d'habitude au son des violons. Mozart avait reculé devant l'audience du *Mariage de Figaro*. Boïeldieu montra plus de hardiesse. Hardiesse heureuse : car, si le finale de la vente est un chef-d'œuvre de mouvement et de verve, il l'est, autant que par la facture musicale et scénique, par le sentiment très spirituel et très juste de la réalité.

Réaliste, la *Dame blanche* l'est encore par des traits profonds et d'une manière qu'on pourrait presque, si l'on ne craignait le cliquetis des mots et leur antinomie apparente, qualifier d'idéale. En cette aimable et touchante comédie lyrique, le personnage le plus vivant et le plus vrai de tous en est peut-être le plus modeste, le plus éloigné de la superbe des héros d'opéra, le plus proche de la réalité familière, et familiale aussi. Vous avez déjà reconnu la pauvre servante à cheveux blancs, qui pleure, en tournant ses fuseaux, l'enfant qu'elle a vu naître et qu'elle croit à jamais disparu. La musique a su la représenter tout entière. Quelques mesures (au début du trio du second acte) ont suffi pour imiter sa démarche empressée et chevrotante. En deux strophes,

toute son âme, fidèle, triste et tendre, s'est exhalée. On rapporte que Boïeldieu trouva les couplets : *Tournez, tournez, fuseaux légers!* en regardant filer sa vieille domestique. Nous allions écrire sa « vieille bonne », ou plutôt nous l'écrivons. Il ne faut pas d'autres mots que ceux-là, et c'est assez d'avoir exprimé tout ce qu'ils renferment, l'un d'années et l'autre d'amour, pour rendre une humble chanson immortelle deux fois, comme la poésie et comme la vérité.

IV

Le troisième chef-d'œuvre, — nous ne parlons que de la date, non du mérite, — le troisième chef-d'œuvre de l'opéra-comique est le *Pré aux Clercs* (1832). La part des humbles ou des petits y est réduite, et tous les personnages, hormis Girot le gentil cabaretier et sa femme Nicette, sont ici gens de cour. Mais la dignité du sujet n'altère en rien l'aisance, le naturel du style, et l'un des charmes du *Pré aux Clercs* tient à l'union d'une simplicité parfaite avec une exquise distinction. Romantique autrement que *Richard Cœur de lion* et la *Dame blanche*, mais romantique aussi; tiré de la *Chronique du règne de Charles IX*, contemporain de *Henri III et sa cour*, l'opéra-comique d'Hérold n'a pas la sécheresse du roman de Mérimée; du drame d'Alexandre Dumas il n'a pas davantage l'emphase et, comme disait Théophile Gautier, le paroxysme.

En cet exemplaire achevé de la comédie musicale historique, la musique a su rendre avec le même bon-

heur l'esprit de la comédie et le sentiment de l'histoire. Également éloignée de l'opérette et du mélodrame, elle n'a pas plus réduit le sujet et les personnages, qu'elle ne les a grossis ou chargés. Sans avoir besoin d'un air, d'un de ces fameux, trop fameux « airs de princesse », en quelques mesures jetées comme au hasard, Hérold esquisse une silhouette féminine et royale. Quant à Bernard de Mergy, le récit de son entrevue avec Charles IX est admirable, non seulement de douleur et de colère maîtrisée, mais d'élégance patricienne et de juvénile fierté. On dirait une « relation » d'ambassadeur, et d'un ambassadeur de vingt ans. Enfin, si nous parlons de la mascarade menée par Cantarelli, la musique qui l'accompagne n'a certes rien de commun avec celle qu'on faisait à Florence, au seizième siècle; il semble pourtant, à l'entendre, tant elle est vive et légère, que sur le Louvre des Valois et des Médicis un souffle d'Italie a passé.

Musique de caractères, ou de mœurs, et même d'histoire, la musique du *Pré aux Clercs,* en vraie musique d'opéra-comique, est aussi d'action et de mouvement. S'agit-il d'assurer, à la faveur de la mascarade, l'enlèvement d'Isabelle par Mergy, un trio pétillant s'engage entre Isabelle elle-même, la petite reine et Cantarelli tremblant ; l'orchestre et les voix — des voix également expressives et mélodieuses, qui parlent et chantent à la fois — rivalisent d'esprit et d'entrain ; l'intrigue est menée par les sons autant que par les paroles, et c'est la musique elle-même qui croise les fils de la plus vive, de la plus amusante comédie.

Comédie spirituelle ici, mais ailleurs et presque partout sentimentale, baignée par la vague mélancolie, par la tristesse attirante dont la figure d'Hérold, plus que celle de tout autre musicien de l'opéra-comique, est enveloppée. Était-ce le pressentiment de sa carrière trop brève et de cette mort hâtive qui fait dire à l'un de ses biographes : « Il n'y eut en lui d'incomplet que sa vie ? » Était-ce plutôt une influence de race ? Hérold naquit à Paris, mais d'une famille alsacienne. Il était originaire de la « France allemande », a dit un autre biographe, qui ne croyait pas, hélas ! dire ou prédire si vrai. L'ombre de la *Sehnsucht* allemande effleure telle page de *Zampa* et jusqu'à la ritournelle ou la cadence de l'innocente barcarolle de *Marie : Batelier, dit Lisette, je voudrais passer l'eau.* Mais sur le *Pré aux Clercs* le nuage s'épaissit et pèse plus lourd. Dès le début de l'ouverture, un chant s'élève, un chant de clarinette, et si tendre, si triste, que Weber seul a su donner plus de poétique et pathétique éloquence à la voix de l'instrument qu'entre tous il aimait. Un soupir de la reine : *Je suis prisonnière, Loin du beau pays;* les deux premières mesures de l'air d'Isabelle : *Jours de mon enfance,* avec leurs harmonies pensives, ont un charme indicible de rêve, de langueur et de regret. Pour l'émoi, presque l'angoisse qu'elle respire, la plainte de Nicette, effarouchée par les beaux messieurs de la cour, est comparable — je ne dis point égale — à celle de Leporello reconnu sous le manteau de son maître. Enfin le troisième acte entier, l'acte du duel, ne consiste que dans l'approche et dans le passage de la mort. La musique

emploie d'abord toutes ses forces à nous le faire pressentir. Toutes ses forces, ou mieux toute sa faiblesse, car elle commence par se réduire et se replier sur elle-même. Elle éparpille dans la nuit de grêles et craintives ritournelles, un petit quatuor tremblant, les tristes sonneries de l'heure, et l'échange à voix basse, entre les archers qui veillent, de propos soldatesques et de consignes sinistres.

Quand l'étranger sera par terre,
Prenez une barque aussitôt
Pour l'emporter sur la rivière.

Sur la rivière en effet, qu'une tragique modulation vient éclairer d'une pâle lueur, voici la barque funéraire. La musique, après avoir annoncé la mort, maintenant l'accompagne. Sur l'aimable théâtre qu'elle avait épargné jusqu'alors, elle paraît pour la première fois, la sombre visiteuse, escortée par une des plus graves, une des plus sombres mélodies qui jamais lui firent cortège. Sans pareille dans les annales du genre que nous étudions, la dernière scène du *Pré aux Clercs* a plus d'une raison de nous toucher. Autant que notre âme humaine, elle émeut notre âme française. La musique, une musique vraiment nôtre, illustre ici non seulement un récit de notre histoire, mais un paysage de notre patrie et même de notre cité. Français et Parisiens, mes frères, ce que chante la fameuse ritournelle d'altos qui conduit le cadavre de Comminge, c'est notre fleuve natal, c'est notre Louvre, c'est notre vieux Paris, cachant dans ses brouillards les querelles et le meurtre de ceux qui furent

avant nous, comme nous, ses enfants. Et tout cela fait du *Pré aux Clercs* un de ces chefs-d'œuvre nationaux, civiques même entre tous, qui ne sont rien que nous ne soyons et qui sont tout ce que nous sommes.

Chef-d'œuvre aussi peut-être, et sans doute le chef-d'œuvre de son auteur, le *Domino noir* (1837) est loin d'être un de ces chefs-d'œuvre-là. Quelque chose du genre français, et de la France, resta toujours en dehors — et au-dessus — de la musique d'Auber, fût-ce, comme celle-ci, de la plus charmante. L'esprit d'Auber, disait un jour avec beaucoup de finesse le comte Delaborde, était cet esprit « qui sait, à force de bon sens et de bonne grâce, donner à l'idéal lui-même une signification pratique et nette. » Le talent du musicien tient en ce peu de mots qui semblent contraires et qu'Auber a conciliés. Tout au plus faudrait-il ajouter que, si dans son œuvre la bonne grâce est souvent égale au bon sens, la signification pratique y domine de beaucoup l'idéal et l'absorbe.

La comédie musicale se fait avec Auber exclusivement romanesque ; le romantisme — qu'il soit le goût des choses lointaines, ou celui des choses passées — n'y a plus aucune part. Elle ne se plaît, ne s'attache à rien d'autre qu'au mouvement, à l'action, à l'intrigue : à la plus mince, il est vrai, mais à la plus divertissante aussi, où l'ingéniosité de l'imbroglio n'est surpassée que par l'imprévu du dénouement. C'est une exception dans l'œuvre d'Auber qu'un troisième acte du *Domino noir*, où la musique représente, ou contrefait, la vie au couvent (et dans un couvent de femmes), avec la plus

spirituelle et la plus innocente ironie. Auber le plus souvent se contente de mettre en musique non pas les mœurs, encore moins les caractères, mais les aventures. On sait lesquelles et comment Weiss, à propos des *Diamants de la couronne*, en a plaisamment célébré l'extravagance ou la folie. Il est juste d'ajouter que dans la dramaturgie de Scribe et Auber, la singularité se combine volontiers avec la médiocrité, voire avec la platitude. Le merveilleux de ce répertoire est un merveilleux terre à terre et bourgeois; ce romanesque est celui d'un roman-feuilleton qui serait sans horreurs. On ne peut assez répéter le mot connu d'Auber sur un de ses confrères, et qui le définit lui-même avec exactitude : « Je l'attends quand il voudra faire chanter des chaises et des fauteuils. » Auber n'a presque jamais voulu davantage. Pendant un demi-siècle il a tenu cette gageure, — et il l'a gagnée, — de faire chanter, à la faveur et comme sous le masque d'histoires ou de fictions extraordinaires, l'ordinaire, le matériel, le ménage ou le mobilier de la vie. Voilà « la signification pratique et nette » de son art; en voilà le réalisme, que l'invraisemblance et l'artifice peuvent d'abord empêcher d'apercevoir.

Rien n'est à la fois plus contraire et plus conforme que le *Domino noir* à certaine réalité moyenne et courante. En ce sujet, pris et, comme on dit, « situé » dans la vie et dans le monde contemporain, si l'intrigue est invraisemblable, les éléments ou les épisodes : un bal de cour, un réveillon de jeunes gens, une prise de voile, n'ont en somme rien de rare. Tout en étant les héros

ou plutôt les jouets d'événements, de hasards inouïs, les personnages tiennent entre eux les propos les plus ordinaires et les plus familiers. Auber n'a pas été sans doute, bien que d'aucuns le prétendent, le créateur de la conversation musicale. C'est assez pour sa renommée qu'il en soit un des maîtres, et qu'il en ait laissé le modèle achevé dans le premier acte du *Domino noir*, un petit chef-d'œuvre de naturel et d'élégance, de légère et même superficielle, mais de fine et spirituelle vérité.

Une vérité de même ordre, inférieure seulement de quelques degrés, se mêle, en d'autres œuvres, aux plus romanesques mensonges. Elle inspire à une cantatrice près de quitter le théâtre pour épouser un ambassadeur, le couplet suivant, où la musique est digne de la poésie :

J'aurai des titres, des livrées,
A la cour j'aurai mes entrées,
J'aurai ma loge à l'Opéra,
Des diamants, un équipage ;
Et la foule, sur mon passage,
En m'apercevant, s'écriera :
Voilà notre prima donna.

Après la grande dame, écoutons l'ouvrière. La *Fiancée* commence par un chœur de modistes, sur ces paroles d'atelier, dénuées de lyrisme :

Travaillons, Mesdemoiselles.
Grâce à nos heureux talents,
Les dames en sont plus belles
Et les messieurs plus galants.

Enfin il n'est pas jusqu'à ce « merveilleux poème »

des *Diamants de la Couronne* qui ne s'abaisse à de prosaïques détails :

> La señora veut-elle — sur sa table —
> Qu'on lui serve son chocolat ?

Et ce premier déjeuner, ce chocolat, pris ou mis en musique, atteste une dernière fois chez Auber un penchant vers la plus insignifiante, pour ne pas dire la plus vulgaire réalité.

Eh bien ! non, ne disons pas la plus vulgaire. Il n'y a rien ici de grossier. Rien non plus, et peut-être encore moins, de naïf. Auber n'est jamais dupe. Ne le soyons pas plus que lui. S'il chante, au lieu de ce qui ne saurait se dire, ce qui devrait à peine se chanter, c'est pour se divertir et se moquer de nous, de lui, de la musique elle-même, et le goût ou la pointe de réalisme que nous relevons dans son art n'est qu'un mode ironique et paradoxal de l'esprit.

Quand un philosophe a dit (c'était Guyau) : « La note musicale n'est que le prolongement des vibrations de la voix émue et ne trouve sa raison que dans l'émotion même, » il oubliait — à moins qu'il ne les dédaignât — les notes d'Auber, ces milliers de petites notes rieuses, rapides et brillantes, qui chantent et dansent à la fois, qui plaisent, qui piquent, mais ne caressent et n'émeuvent jamais. « Jamais » est peut-être trop dire. Il arrive par hasard, et quelquefois alors qu'on s'y attend le moins, que sur une phrase de *Haydée* ou de *Fra Diavolo,* voire de l'*Ambassadrice* ou des *Diamants de la Couronne,* une ombre passe, furtive, de mélancolie

et presque de tendresse. Et ce n'est pas une ombre, c'est au contraire une flamme, vivante et chaude, qui couronne, au troisième acte du *Domino noir,* le cantique, d'abord délicieux, puis pathétique, d'Angèle: *Heureux qui ne respire que pour suivre ta loi!*

Cette surprise de sentiment, cette bouffée de chaleur, est unique, et, dans le domaine de l'âme, la musique d'Auber n'a plus jamais pénétré si avant. C'est à la surface des choses qu'elle s'arrête et qu'elle se joue. Son réalisme, nous l'avons déjà dit, n'est qu'extérieur. Et ce réalisme est dépourvu, non moins que de profondeur, de cordialité et de sympathie. Je me souviens que Cherbuliez, recevant à l'Académie François Coppée, lui disait avec raison: « Vous n'avez pas pensé qu'il n'y eût de beau que le rare, et vous avez découvert de bonne heure que les choses les plus communes ont une grâce de nouveauté pour qui sait les voir. » Oui, mais pour ceux-là seulement. Auber ne fut pas du nombre. Il eut tout l'esprit qu'il faut pour se moquer des choses communes, pour les rendre même, par malice et par ironie, plus communes encore; mais pour en découvrir la grâce cachée, pour la goûter et pour s'en émouvoir, il lui manqua l'amour.

Un jour, feuilletant à l'aventure le répertoire que nous étudions ici, deux pages, deux chansons nous tombèrent sous les yeux tour à tour : celle de dame Marguerite, dans la *Dame blanche,* et celle de dame Jacinthe, dans le *Domino noir*. Tout, de l'une et de l'autre, diffère; les personnages, le lieu de la scène, la situation, la pensée, ou le sentiment, ou l'idéal, et les formes sonores

qui le traduisent. Quelle musique, et quelle musique! Là-bas, je ne sais quoi de lié, de suave et de caressant : dans la mélodie et dans l'orchestre, une tendresse, une bonté qui fond le cœur. Ici la précision, la verve et l'élégance, mais la sécheresse aussi ; une voix rêche et revêche, détachant une à une des notes piquées et piquantes. A la place d'un château de légende et de rêve, un appartement de garçon; la jeune gouvernante au lieu de la vieille domestique, le bruit des clefs après la plainte des fuseaux. Et si peu qu'on les regarde et qu'on les écoute, ces deux figures de femme rendent témoignage. Elle nous apprennent ou nous rappellent que dans l'histoire de l'art l'évolution ne se fait pas toujours en avant, et que si l'opéra-comique, avec Auber, a conservé tout son esprit et toute sa finesse, il a presque tout perdu de sa sensibilité et de sa poésie.

V

Il tardera quelque vingt ans à les recouvrer, et ce n'est pas de son propre fonds que nous les verrons toutes deux lui revenir.

D'un bout à l'autre d'une carrière qui dura plus de cinquante années, — *le Séjour militaire* est de 1813, et *Rêve d'amour* date de 1869, — on ne peut pas dire qu'Auber se soit vraiment renouvelé. Je conçois qu'un plaisant ait proposé d'appeler un quelconque de ses ouvrages : *Fra Domino, ou les Diamants de la Sirène,* d'un nom qui les eût tous enveloppés. Et les contemporains du maître, ou ses disciples, ou ses imitateurs,

— ne disons pas ses successeurs, puisqu'il devait leur survivre, — les Adam, ou les Grisar, ne manquèrent pas de mérite. Mais ils n'écrivirent guère, en moindres musiciens que lui, d'autre musique que la sienne. Halévy, qui, dans l'*Éclair,* avait montré des grâces intimes et délicates, ne produisit plus, avec les *Mousquetaires de la reine* ou le *Val d'Andorre,* que des œuvres enflées et vides, également dépourvues de poésie et de vérité. En dépit, ou peut-être en raison de son génie, Meyerbeer força le genre au lieu de le fortifier, et ce n'est pas dans l'*Étoile du Nord* et dans le *Pardon de Ploërmel* que l'opéra-comique devait trouver ensemble un souvenir de son ancien idéal et la promesse de ses nouveaux destins.

Il rencontra l'un et l'autre — indirectement — sur une scène qui ne portait pas son nom et dans des œuvres qui n'étaient pas faites à son image : nous voulons parler du Théâtre-Lyrique et de certaines partitions de Gounod.

Une histoire de l'art et du goût musical en France au dix-neuvième siècle devrait, vers le milieu de ce siècle, faire au Théâtre-Lyrique une place d'honneur. C'est là que, pendant près de quinze années, parurent ou reparurent, avec le *Freischütz, Obéron,* les *Noces de Figaro,* les chefs-d'œuvre étrangers d'un genre intermédiaire entre nos deux genres nationaux, le « grand opéra » et l'opéra-comique. Pour la musique française, l'exemple ou le bienfait ne fut pas perdu. On la vit concevoir alors un nouvel idéal, à la fois supérieur et prochain, et le réaliser en des œuvres moins ambitieuses

que la tragédie ou le drame lyrique, mais plus hautes, plus riches de sentiment et de poésie que l'opéra-comique, tel que nous l'avait fait, ou défait, un Auber.

L'auteur de cette métamorphose et de ce progrès fut Charles Gounod; moins peut-être, — la chose est singulière, — le Gounod du *Médecin malgré lui,* cet opéra-comique véritable, et délicieux, que le Gounod d'œuvres moins classiques, plus originales et plus éloignées en apparence du type même qu'elles allaient transformer. Assurément, en dépit des scènes parlées qu'il contenait à l'origine, *Faust* n'est guère plus un opéra-comique que *Freischütz* ou *Fidelio.* Mais, par certains côtés, *Faust* est le premier exemplaire et le chef-d'œuvre d'un genre mixte qui devait, en trente ou quarante années, d'abord par *Philémon et Baucis* et *Mireille,* puis par *Mignon, Carmen, Manon,* ou *Louise,* agrandir l'opéra-comique et le renouveler.

Ouvrons la partition de *Philémon et Baucis :* avec la vivacité, l'élégance, l'esprit qu'avait gardé l'opéra-comique, nous y trouverons le sentiment et la poésie qu'il avait perdue. Le règne d'Auber est fini. Rien que dans une phrase comme celle de Baucis : *Philémon m'aimerait encore,* la courbe mélodique, le rythme, les modulations, la cadence, tout se détend et s'attendrit. Avec cela, nulle sensiblerie, nulle mollesse. Aucune emphase non plus. Les dieux sont ici d'opéra-comique et n'ont garde de l'oublier. Ils ne chantent ni du Lully ni du Gluck. La cantilène de Jupiter : *Si Vénus à la légère,* ferait plutôt songer à Mozart, et Mozart est divin par la grâce plus que par la majesté. Même finesse et

même discrétion dans la couleur antique. Mais il suffit du chœur des Bacchantes et de l'entr'acte, vraiment dionysiaque, pour venger le génie de la Grèce, que peu d'années auparavant le musicien de *Galatée* venait de méconnaître et de profaner.

Représentée d'abord, comme *Philémon et Baucis,* au Théâtre-Lyrique, *Mireille* devait passer un jour à l'Opéra-Comique et s'y trouver à sa place. Le gentil vannier et la tendre magnanarelle ne sont-ils pas frère et sœur des couples amoureux et rustiques d'autrefois? Avec autant de grâce, il y a plus d'ardeur et plus de vie en leur amour. La nature aussi déploie autour d'eux une poésie nouvelle, et dans l'admirable mélopée d'Andreloun, du petit pâtre de Provence, ivre de soleil et de solitude, les bergers de Versailles ne reconnaîtraient plus ni leurs chansons ni leur voix.

Ainsi l'opéra-comique se développe, loin de s'égarer et de se contredire, sous l'influence de Gounod. Celle-ci porte même plus loin qu'on ne pense, et le musicien de *Mignon,* par exemple, n'aurait peut-être pas su traduire en une romance fameuse les regrets et les désirs de sa touchante héroïne, s'il n'eût été le contemporain du musicien de *Faust.*

L'*éthos* et les convenances du lieu n'avaient pas permis à Mignon de mourir. Quelque dix ans plus tard, la mort de Carmen fit scandale, et même sa vie. On cria non seulement à la corruption, mais à la confusion, et le genre du chef-d'œuvre de Bizet, comme sa beauté, ne fut pas compris. Il portait cependanr, au milieu de touches plus fortes, les signes de sa nature et de son rang.

Par le sujet et par le style, *Carmen* s'éloigne également du grand opéra français et du drame lyrique allemand. Elle ne doit rien à l'histoire et rien à la légende ou seulement à la poésie. Romantique par le lieu de l'action et par le décor étranger, elle est plus réaliste encore par l'action même et par la qualité des personnages. L'Espagne n'est plus ici, comme dans le *Domino noir,* l'Espagne du « monde », mais celle du peuple.

Mon amoureux n'est pas un capitaine,
Pas même un lieutenant. Il n'est que brigadier,
Mais c'est assez pour une bohémienne.

Voilà les deux « héros », et leur entourage, contrebandiers et toreros, leur ressemble. Autant la condition des personnages est humble, et même basse, autant leur caractère est individuel et comme concret. Ils sont, beaucoup plus qu'ils ne représentent. Et c'est le point où *Carmen* diffère peut-être de l'*Arlésienne,* l'autre chef-d'œuvre de Bizet. Il semble que l'*Arlésienne*, plus brève, enferme en un raccourci de musique une plus large et plus haute humanité. Telle phrase de l'*Arlésienne* se dépasse ou se déborde elle-même, et paraît s'étendre et s'élever à l'infini. Sans doute on rencontre dans *Carmen* aussi quelques phrases, quelques pages même de cette portée. Mais l'œuvre, en son ensemble, ne prétend pas à tant de grandeur. Elle n'excède ni son genre ni son idéal. Aussi, quoique les siens ne l'aient pas reçue d'abord, c'est bien parmi les siens qu'elle était venue. Jamais à l'Opéra-Comique l'amour n'avait eu tant de violence, et la mort surtout tant d'horreur ; mais

jamais la vie non plus, la vie moyenne et populaire, celle de la rue, de la taverne, n'y était apparue plus vivante et plus conforme à la réalité.

Ne trouverait-on pas un grain de réalisme jusque dans la poétique, dans l'exotique *Lakmé?* Le pays de Lakmé, c'est l'Inde « avec les Anglais », et l'infidèle amant de la fille des Brahmes est sans doute le plus séduisant, mais le plus moderne aussi des officiers au service de Sa Majesté britannique. Infiniment moins riche et moins forte que la musique de Bizet, la musique de Delibes reste plus constamment fidèle au ton de l'opéra-comique. Pas une seule fois elle ne dépasse le caractère, ou le demi-caractère du genre. Héroïne d'amour, et jusque dans la mort, la petite Hindoue est une sœur gracieuse de l'Africaine, mais gracieuse seulement. Elle ne cherche pas, pour mourir, l'ombre d'un arbre immense, et le suc d'une fleur suffit à son suicide d'enfant.

Le même musicien qui fut dans *Lakmé* l'un des maîtres modernes de l'opéra-comique sentimental, a laissé dans *le Roi l'a dit* un modèle charmant de l'opéra-comique spirituel. Ici les amours ne sont qu'amourettes; on s'aime un peu, beaucoup peut-être, jamais passionnément; on ne s'embrasse pas à grands bras : plutôt en pincettes. Nul ne se chagrine et ne se tourmente, sauf à propos d'une révérence perdue, et qui se retrouve vite. Tout est pimpant et fringant. A travers la mélodieuse partition, sept voix de femmes courent et rient : une soubrette, quatre petites pensionnaires roses et bleues et deux amoureux travestis. Avec autant d'esprit

qu'Auber, Delibes a fait ici chanter les chaises, même une chaise à porteurs, et le départ, en grand gala, d'un marquis ridicule se rendant à la cour, est un tableau délicieux.

Ah! qu'il est doux d'avoir un frère,
Pas trop sévère!

Le plus aimable finale s'enroule et se déroule autour de ce refrain. Le jour ou Léo Delibes est mort, c'est un « frère » comme celui-là qui nous fut enlevé.

Il nous en reste un, qui lui ressemble un peu : l'auteur de la *Basoche* et de *Madame Chrysanthème,* M. André Messager. La *Basoche,* avec des parties d'opérette, en a d'autres, comme le premier acte, qui sont de l'opéra-comique le plus délicat, d'un art purement français et comparable seulement à celui du Boïeldieu de *Jean de Paris.* Le fond et la forme, les idées et le style; la mélodie, l'harmonie et l'orchestre; la vérité moyenne et la parfaite mesure, le sens juste et fin de la vie, tout cela n'est qu'à nous. Tout cela ne vint jamais que de nous, et, malgré nos longs oublis ou nos sots mépris de nous-mêmes, tout cela finit toujours par nous revenir. Fêtons ces retours heureux. Si M. Messager, pour avoir été peut-être trop indulgent à lui-même, nous doit encore une comédie musicale achevée, sachons-lui gré de nous en avoir donné, dans la *Basoche* et plus encore dans *Madame Chrysanthème*, des esquisses charmantes : les unes selon l'esprit ancien, les autres où pour la première fois la poésie et la réalité se rencontrent, mais ne se heurtent point. Le Delibes

de *Lakmé* lui-même n'en avait pas complètement évité le froissement ou le choc léger. On ne le sent pas dans *Madame Chrysanthème*. Ici toute dissonance est sauvée ou résolue. Le prologue offre un exemple frappant de cette heureuse harmonie. Le navire sur lequel se lève le rideau n'a rien de commun avec le vaisseau de *Haydée*. Il a pour chef, au lieu d'un amiral d'opéra-comique, un officier de notre marine, aujourd'hui vivant, que dis-je! immortel, et qui garde, même en musique, son nom ou plutôt son pseudonyme illustre et familier. Auprès de lui, sur la passerelle, Yves, son frère, est debout. Nous les reconnaissons l'un et l'autre; ils n'ont rien d'imaginaire; ils sont de notre temps et de notre pays. Ils disent la Bretagne lointaine et l'Orient prochain. Ils les disent, mais ils les chantent aussi; et à la vraisemblance, au naturel, à l'actualité de leur « tenue » et de leurs propos, la musique ajoute son vague prestige et l'infini de ses rêves. Elle mêle avec des signaux, des commandements ou des manœuvres de bord, des parfums et des murmures, les grandes houles du large et la fraîcheur étoilée de la nuit. Ainsi, de nos jours encore, aussi clairement que jamais, l'aimable génie de l'opéra-comique témoigne à la fois de la vérité de notre vie et de l'idéal qui la dépasse, et sans rien cacher, sans rien fausser du réel, il l'enveloppe et le pare de poésie.

Réalisme poétique : en ces deux mots se résume toute la hardiesse et toute la beauté d'une œuvre comme *Louise*. Pour le coup, le théâtre de l'Opéra-Comique n'avait jamais représenté de pareilles gens, ni des choses pareilles. Ou plutôt, si les choses, au fond, étant les

choses de l'amour, restaient peut-être les mêmes, assurément les gens n'étaient plus reconnaissables. Il n'est pas jusqu'au nom de l'héroïne, qui ne parût sans gloire. Ceux de Carmen et de Manon peuvent du moins, à de pires désordres, servir d'excuse et presque de parure. Sans compter que le milieu — comme on nomme l'entourage — n'avait rien de plus noble que l'action. Encore, si l'éloignement des années ou des lieux, si la couleur d'une époque ou d'un pays relevait, toujours comme dans *Carmen,* ou dans *Manon,* la médiocrité, voire la bassesse du sujet!... Toutes ces objections, ou ces remontrances, on les a faites au poète, et de toutes le musicien a triomphé. Il a su, lui, découvrir, sous la vulgarité des êtres et des choses, la grâce nouvelle qui s'y cache et trouver, dans ce que Fromentin nomma si bien « la cordialité pour le réel », un principe de vie et de beauté.

Sur l'humble table qu'une lampe éclaire, au premier acte de *Louise,* ce n'est plus, comme au premier acte des *Diamants de la Couronne,* le chocolat qu'on apporte, et pour une *señora,* pour une reine; ce n'est que la soupe, et pour une famille d'ouvriers. Ce pouvait être « le repas ridicule », si la musique seulement avait ri. Mais elle chante, elle rêve et surtout elle aime. Elle bénit la fin du jour et du labeur, la venue de la nuit et du sommeil. Elle apaise, elle compatit, elle console, et d'un logis, ou d'un logement, elle fait, grave et pieuse, un foyer.

Rien ne la rebute, cette musique, et sans que rien l'avilisse, tout est par elle honoré. Il n'est pas une voix, parmi les plus misérables, qu'elle n'essaye de rendre et

plus douce et plus pure. Sur un trottoir de Montmartre, à l'aube, le personnel de la rue : l'agent de police et la plieuse de journaux, le balayeur et le chiffonnier, échangent des propos au moins familiers. Mais qu'une laitière vienne seulement à soupirer : « Voici le printemps! » — « La saison des amours, » lui répond un gardien de la paix, et, sur la galante réplique, trois ou quatre notes qui chantent, une modulation, une harmonie, font passer un souffle d'avril.

Qui donc a dit — M. Paul Bourget peut-être — qu' « en art la sympathie est la grande méthode ». M. Charpentier n'en a pas suivi d'autre. Il suffit, pour s'en convaincre, et pour mettre ou remettre à leurs places respectives les exemplaires variés d'un genre unique, de comparer deux ateliers féminins : celui de la *Fiancée* et celui de *Louise*. Où la musique d'Auber est toute ironie, sécheresse et rire moqueur, celle de M. Charpentier n'est que bienveillance, bonne grâce et sourire indulgent, quelquefois attendri. Tout en cousant elles jasent, elles chantent, les ouvrières, et leurs aiguilles courent moins vite que leurs voix. Mais par moments elles se taisent aussi; les fenêtres ouvertes laissent entrer les bruits et les parfums du dehors. *Voilà l'plaisir, Mesdames, voilà l'plaisir!* Alors, le regard perdu, l'ouvrage échappé de leurs mains, elles écoutent, elles rêvent, et l'appel du marchand d'oublies revient errer plus mystérieux sur leurs lèvres, soupir mélancolique de leurs vingt ans las de travail et languissants d'amour.

Autant que les petites gens, le musicien de *Louise* a

chéri jusqu'aux choses, petites aussi, qu'il chante, et que personne encore — fût-ce en les imitant, comme un Jannequin naguère — ne s'était avisé d'aimer. Il a placé ses personnages dans le décor qui leur convient et leur ressemble; il a rendu sensible deux fois, par la poésie et par la musique, l'atmosphère même de Paris. Ce n'est plus ici le Paris du *Pré aux Clercs,* le Paris de notre histoire et de notre passé : c'est celui d'aujourd'hui et de tous les jours, celui que nous voyons de nos yeux, que nous entendons de nos oreilles. Et nous l'en aimons davantage, d'un plus présent et plus vivant amour.

Voilà l'plaisir, Mesdames! Autour de cette formule mélodique, un des *leitmotive* de son œuvre et dont il a tiré maint effet délicieux ou pathétique, M. Charpentier rassemble tous les cris de nos rues. Lentement, et comme s'ils sortaient d'entre les pavés de la ville, ils s'élèvent, se mêlent et se répondent. *Marchand d'habits!... Du mouron pour les p'tits oiseaux! V'là d'la carotte, elle est belle!... Qui veut des pois verts?..* Cependant le galoubet du chevrier de Béarn mêle à ces refrains maraîchers la voix plus haute et plus pure des montagnes lointaines. Pauvres appels, et de pauvres gens! Offres modestes de choses plus modestes encore, de lait et de légumes, de vieilles nippes et de jeunes verdures! De cet ordre ou de ce monde d'en bas, la musique n'a rien dédaigné; par la grâce d'une harmonie, d'une modulation, d'une sonorité seulement, tout est devenu sien. *A la tendresse! La verduresse!* Une note unique, suspendue et traînante, donne une résonance infinie à ces rimes étranges et douces, et l'on ne soup-

çonnait pas, avant que M. Charpentier nous le révélât, tout ce que la mélopée du marchand d'habits, avec sa note sensible altérée et sa désinence qui monte, contient de mélancolie et de mystérieuse détresse.

Il y a plus, et les cris de Paris, dans *Louise,* ont une beauté non seulement pittoresque, mais dramatique. Ils touchent, ils tiennent, ils participent à l'action. Épars dans la douceur d'avril, ils se font conseillers d'audace pour Julien et, pour Louise, de faiblesse. C'est de leur concert que jaillit la flamme d'amour. Elle s'éteint ou languit par leur silence. A la fin du second tableau, l'amoureux Julien se trouble et s'éloigne parce qu'ils se sont tus. Ils reprennent alors, de très loin aussi, derrière la scène restée vide. Alors, je ne sais par quel hasard ou par quel miracle des sons évanouis dans la solitude, le plus vulgaire de ces appels en devient le plus émouvant, et quand meurent les dernières notes : *Avez-vous des habits à vendre?* Il n'est pas un enfant de Paris qui puisse les entendre et ne pas sentir monter à ses yeux, du fond de son enfance, un vague désir de larmes.

Ainsi, jusque dans une œuvre comme *Louise,* qui n'est pas tout entière un opéra-comique, voilà du moins une part, et la meilleure assurément, que l'opéra-comique peut revendiquer.

Il y a tous les droits. Il retrouve là tous ses titres et même un peu de ses primitives licences. Quand *Louise* parut, chacun s'effaroucha d'abord et protesta — non sans raison par moments — contre la trivialité du

sujet, des mœurs et du langage. Peut-être eût-il suffi de se rappeler Vadé, l'un des créateurs du genre, pour avoir plus d'indulgence, ayant plus de mémoire. D'aucuns prétendent encore que le choix même du lieu — et du milieu — donne à l'intérêt, au charme de *Louise,* quelque chose de spécial et comme un peu d'étroitesse. Nous répondrons d'abord que ce n'est pas à nous, Français et Parisiens, de nous en plaindre. Nous ajouterons ensuite, au risque de nous répéter, que la généralité constitue justement le caractère dont l'opéra-comique, par sa nature même, est le plus dépourvu. Il a gardé les autres, ceux qui sont vraiment siens. Dans *Louise,* comme dans *Carmen,* comme dans les œuvres modernes où nous avons suivi son évolution, il porte encore ses marques ou ses couleurs distinctives et nationales. Sous des formes renouvelées, le vieux fond et l'esprit essentiel, l'idéal intermédiaire ou moyen du genre a survécu.

Vous étiez ce que vous n'êtes plus,
Vous n'étiez pas ce que vous êtes.

L'opéra-comique n'a pas tout à fait mérité, comme un des personnages de son répertoire, de s'entendre dire ou chanter cela à lui-même. Il a changé, il a grandi; mais il garde encore quelque chose de ce qu'il était autrefois, quelque chose de très français et de très précieux.





V

LE GRAND OPÉRA FRANÇAIS

1906.

Je ne sais pas une partition plus belle, et qui me soit plus chère, que ma vieille partition des *Huguenots*. Sa reliure est de maroquin vert, avec des filets et des tranches dorées. Sur la garde de moire, au-dessus d'une date déjà lointaine et qui dépasse un peu le chiffre de mes années, je regarde parfois, avec une filiale piété, deux lettres entrelacées et pâlies. Les *Huguenots* jadis — à cause du duo du quatrième acte sans doute, — étaient, comme *Tristan* peut-être aujourd'hui, le don que se faisaient les fiancés, quand l'amour de la musique se mêlait à leur amour. Et je n'ai qu'à tourner les feuillets jaunis pour sentir se ranimer, après mes premières tendresses, mes admirations premières. Je revois, à la lueur mourante des flambeaux, Valentine échevelée et traînant sur les pas de Raoul, héroïquement fugitif, la blancheur de ses voiles. Autour de ces figures et comme à leur appel, d'autres peu à peu se rassemblent, ou plutôt elles leur succèdent. Au fond du théâtre, d'un théâtre où reviennent des ombres, Masaniello berce en chantant le triste sommeil de sa sœur. Guillaume passe, l'arbalète sur l'épaule, et jette sa réplique farouche à l'insouciante barcarolle du pêcheur.

La scène change, et, dans leur cloître en ruine, les pâles nonnes sortent de leurs tombeaux. Puis de nouveaux décors surgissent, que peuplent des figures nouvelles. Au fond de son pauvre logis, un vieillard d'Israël célèbre une Pâque furtive. Bientôt la cathédrale de Münster ouvre ses nefs immenses au cortège du couronnement, et, sur le front, qu'il osa courber, de sa mère, le prophète anabaptiste étend ses mains impies. Enfin, d'autres architectures s'élèvent : temples bizarres, entrevus à travers les palmes et tout retentissants d'étranges incantations. Un brahmine à la tiare d'or bénit de royales épousailles. Mais elles ont un lendemain funeste, et déjà, sous l'arbre aux grappes de pourpre, la sombre et magnanime épouse vient chercher l'oubli, le sommeil et la mort.

« Ils ne chantent plus! » C'est ainsi qu'on parle maintenant — et vous savez avec quel mépris! — de tant de héros et d'héroïnes d'autrefois : de Raoul et de Valentine, de Bertram et d'Alice, de Guillaume et d'Éléazar, de Fidès et de Selika. Sur la scène en effet, sur la scène visible et réelle, ils rompent rarement le silence que, depuis quinze années, leur impose un maître impérieux et jaloux. Mais dans l'ordre idéal, éternel, « ils chantent encore ». Et si d'autres voix, plus anciennes ou plus jeunes même, nous paraissent plus pures et surtout plus profondes que leurs voix, celles-ci pourtant furent trop humaines, trop pathétiques, pour que jamais elles se taisent, et pour qu'on refuse ou qu'on dédaigne jamais de les entendre. Nous vous proposons de les écouter aujourd'hui.

I

Le « grand opéra français », c'est l'opéra dont un de nos musiciens, Auber, nous a donné le premier et très imparfait exemplaire. Un Italien, Rossini, et Meyerbeer, un Allemand, en ont créé chez nous, pour nous et selon nous, les chefs-d'œuvre. Le second tiers, à peu près, du siècle dernier en a vu l'apparition, et tout de suite la gloire. Voilà pour l'origine et pour le « moment » ou l'époque du genre. Et voici pour ses caractères : le « grand opéra français », c'est avant tout de la musique de théâtre, de la musique de drame, de drame historique et pittoresque, et de la musique à grand spectacle. Mais quelquefois, beaucoup plus et beaucoup plus souvent qu'on n'affecte aujourd'hui de le croire, c'est aussi de la musique tout court, ou de la musique pure.

Entre la tragédie de Gluck, de Méhul ensuite, et le grand opéra français, l'œuvre de Spontini peut servir d'intermédiaire. Pour aller d'*Alceste* ou des deux *Iphigénies*, voire de *Joseph*, à la *Muette de Portici* et à *Guillaume Tell*, il faut passer par la *Vestale*, par *Fernand Cortez* et par *Olympie*. Aussi bien c'est une assez belle route, et, çà et là, presque royale. Tandis que la *Vestale* et *Olympie* représentent en quelque sorte l'adieu de la musique de théâtre à l'antiquité, si longtemps sujet ou matière de ses chefs-d'œuvre, *Cortez* marque l'apparition du goût historique et pittoresque dans le drame musical. Le scénario de la pièce est déjà taillé sur le patron des futurs opéras. Déjà le « poète » de

Cortez, qui sera dans quelque vingt ans l'un de ceux de *Guillaume Tell,* l'académicien de Jouy, s'exprime dans le langage du répertoire prochain. Oyez plutôt ce quatrain, que chantent, en marchant à l'assaut, sur un air de pas redoublé, les régiments espagnols :

Pour enflammer notre audace guerrière,
C'est Mexico qui s'offre à nos regards.
Sur ces rochers, impuissante barrière,
Portons l'airain qui brise les remparts.

Enfin la musique elle-même évolue vers le style d'opéra. Elle cherche, en un sujet hispano-mexicain, à se donner des allures, des couleurs exotiques (voyez l'étonnant défilé des « Indiens Tlascaltètes, auxiliaires des Espagnols »). Si tel chœur de meurtriers rappelle encore le chœur des Scythes d'*Iphigénie en Tauride,* le Rossini du second acte de *Guillaume Tell* et le Meyerbeer du troisième acte du *Prophète* s'annoncent, pour ainsi dire, et, de loin, se laissent entrevoir dans la belle scène des soldats révoltés.

Après le demi-succès d'*Olympie,* que ne put sauver la magnificence du spectacle, Spontini quitta Paris pour Berlin, où le roi de Prusse l'appelait à la direction générale de sa musique. Rossini parut alors en France. Nommé directeur du Théâtre-Italien de Paris, il le resta peu d'années. « Inspecteur du chant », il ne sut jamais au juste quelle était la nature de ses fonctions. « Il savait mieux à quoi l'engageait son autre titre de compositeur du Roi[1]. » Afin de s'en rendre digne, et

1. *Rossini,* par M. Lionel Dauriac; dans la collection des *Musiciens célèbres;* Paris, Henri Laurens.

sentant la nécessité d'adapter, sans l'y sacrifier, son génie musical au goût dramatique du pays dont il devenait l'hôte, il résolut de retoucher, d'amplifier pour nous, à la française, deux de ses ouvrages italiens. On sait comment il y réussit et quel fut, à l'Opéra, le 9 octobre 1826 et le 26 mars 1827, le succès du *Siège de Corinthe* (l'ancien *Maometto Secondo*) et de *Mosé* devenu *Moïse.*

C'est ici l'une des communications les plus heureuses, l'un des plus glorieux échanges qui jamais se soient opérés entre la musique italienne et la nôtre. Il commence avec le *Siège de Corinthe* et *Moïse; Guillaume Tell* bientôt le consommera.

Tous les éléments étaient préparés. Auber eut l'esprit et le talent de les réunir. La *Muette de Portici* (1828) sembla réaliser du premier coup la forme ou le type accompli du genre nouveau. Mais justement parce qu'Auber ne possédait guère autre chose que du talent et de l'esprit, elle n'en fut en réalité que la formule extérieure, l'armature ou le cadre encore à moitié vide. C'est à *Guillaume Tell* (1829), puis aux ouvrages de Meyerbeer et parfois même d'Halévy, qu'il était réservé de le remplir.

II

Ils le remplirent avec magnificence. « L'ébauche d'un grand spectacle, » a-t-on dit, au dix-septième siècle, de l'opéra français. Il en a, dès l'origine, été beaucoup plus que l'ébauche, et c'est l'un des caractères du genre

de n'avoir jamais rien épargné pour le plaisir des yeux. Faut-il rappeler jusqu'où se porta, s'égara même, au dix-septième et au dix-huitième siècle, le luxe « de la décoration, l'ingéniosité des machines », l'élégance et l'agrément des « entrées », des divertissements et des ballets! De tous les opéras de Quinault et Lully, *Phaéton* paraît avoir été le plus admiré, sinon le plus admirable, et le plus populaire. Il se joua pendant huit mois de suite. Or, si nous en croyons un historien digne de foi, l'on y entendait peu de chose. Mais que n'y voyait-on pas! C'est Protée qui sort de la mer, « conduisant les troupeaux de Neptune et accompagné d'une troupe de dieux marins, dont une partie fait un concert d'instruments et l'autre partie danse ». Plus loin, « il se tranforme en lion, en arbre, en fontaine, en monstre marin et en flamme. » Les portes du temple d'Isis s'ouvrent, et « ce lieu, qui avait paru magnifique, n'est plus qu'un gouffre effroyable qui vomit des flammes et d'où sortent des Furies et des fantômes terribles, qui menacent et effrayent l'assemblée. Enfin Phaéton, assis sur le char du Soleil, s'élève sur l'horizon. La terre, consumée, apparaît et supplie Jupiter; la foudre tombe, et le héros est précipité des cieux[1]. »

A cette somptueuse tradition, le siècle suivant ne se montra pas infidèle. En 1702, l'auteur d'un *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras,* Raguenet, estime encore que « la grande supériorité de l'opéra français est dans les

1. Cité par M. Romain Rolland dans son *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti;* Paris, E. Morin, 1895.

chœurs, les divertissements, les danses, les habillements, la perfection extérieure et la pompe du spectacle[1] ». Le grand Rameau lui-même ne songea point à réduire l'importance de l'appareil ou de l'apparat scénique. Mais il semble que Gluck y ait attaché moins de prix. Si pittoresque, si favorable à la mise en scène que puisse être, dans *Orphée,* le tableau de l'Enfer ou celui des Champs-Élysées, s'il est vrai qu'*Armide* surtout soit le plus « opéra » des chefs-d'œuvre du maître, le simple et classique décor du temple ou du palais pourrait presque suffire à la représentation d'*Alceste* et de l'une et l'autre *Iphigénie.*

Le jour vint, ou plutôt il revint, où les spectateurs français réclamèrent davantage. Spontini les servit à souhait. *Olympie* « fut annoncée avec pompe et mise en scène avec l'appareil le plus brillant, le plus formidable que l'Académie eût encore déployé[2] ». Des chevaux y parurent, et même des éléphants. Henri Heine, qui vit la chose à Berlin, a raillé, dans une de ses lettres de jeunesse, le luxe matériel de la mise en scène et de la musique elle-même. « Cela ne manquait ni de timbales ni de trompettes, et quelqu'un proposa, pour éprouver la solidité des murs du nouveau théâtre, d'y exécuter cet ouvrage. Un autre, au sortir de cette bruyante *Olympie,* entendit passer la retraite militaire et, reprenant haleine, s'écria : « Enfin, voici d'aimable musique. » Tout Berlin s'est moqué des innombrables trompettes et des éléphants qui figurent dans le spec-

1. M. Romain Rolland, *id., ibid.*
2. Castil-Blaze, *l'Académie impériale de musique de 1645 à 1853.*

tacle. Les sourds étaient ravis de tant de splendeur, assurant qu'on pouvait toucher cette musique, la prendre à pleines mains. Et les fanatiques de hurler : « Hosanna! Spontini lui-même est un éléphant musical. C'est l'ange de la trompette. »

Désormais, à l'Opéra de Paris, le spectacle ne fera que s'accroître et s'embellir. Nous ne pouvons plus guère imaginer aujourd'hui le succès de nouveauté, de romantisme, obtenu dans la *Muette* et dans *Guillaume Tell* par les paysages d'Italie et de Suisse : l'effet, entre autres, que dut produire le soleil, éclairant de ses premiers rayons la fin de la conjuration du Rütli. On comprend mieux que *Robert le Diable* ait trouvé dans le tableau — véritablement admirable à tous égards — du cloître de Sainte-Rosalie et des « nonnes baladines » un surcroît de poésie et de beauté. Les *Huguenots* parurent une représentation, visible autant que musicale, de la Renaissance et de la Réforme à la fois. La *Juive,* l'année précédente, avait étalé plus de magnificence encore. Dans le *Prophète,* le ballet des patineurs et les pompes du sacre exciteront l'enthousiasme, et, longtemps avant que l'*Africaine* soit donnée, on vantera, comme un futur chef-d'œuvre, au moins de décoration et de machinerie, l'acte musicalement le plus faible, celui du vaisseau.

De tout temps, il est vrai, quelques voix s'élevèrent contre l'abus de la mise en scène, contre cette prédilection pour le spectacle, qui fit souvent en France le vice ou la faiblesse de la musique au théâtre et la détourna de sa véritable vocation, plus intérieure et plus profonde.

Elle a trop peu suivi la maxime du philosophe : « Tôt ou tard on ne jouit que des âmes. » On sait à ce sujet les doléances des grands écrivains du dix-septième siècle et les querelles que la plupart d'entre eux cherchèrent à l'opéra naissant.

Adulte, après cent cinquante ans écoulés, le genre encourait encore de semblables reproches. « En sortant de là, dit Alfred de Musset, et c'est du Théâtre-Italien, où l'on donnait *Don Giovanni,* qu'il sortait, en sortant de là, nous allons voir l'opéra à la mode. Nous voilà dans une tombe, dans l'enfer, que sais-je? Voilà des bourreaux, des chevaux, des armures, des orgies, des coups de pistolet; pas une phrase musicale; un bruit à se sauver ou à devenir fou. »

Au mois de février 1835, Castil-Blaze rendait compte avec une verve ironique de la première représentation de la *Juive :* « Nous avons vu ces décors pompeux et resplendissants déployer leurs tableaux, où la magie des toiles de fond se mêle aux réalités des premiers plans; nous avons vu ces luisantes cuirasses, ces habits de satin blasonnés, ces riches caparaçons, ces évêques, ces cardinaux, ces moines aux frocs de couleur variée, un populaire immense, adroitement combiné pour l'effet des costumes. On les a proclamés les héros de la fête; pour eux des bravos sans fin. Honneur aux pages féminins, bicolores, réunissant les qualités des deux espèces de perdrix, jambe grise et jambe rouge. Honneur aux arbalétriers, aux hallebardiers, aux chevaliers armés de toutes pièces, aux princes de l'Église se promenant à pied, à cheval! Honneur aux sonneurs de trompette en

dalmatique, aux dames et damoiselles couvertes des plus belles étoffes de Florence et de Venise! Honneur, cent fois honneur aux fringants palefrois, aux coursiers agiles, mais prudents, aux dociles haquenées! Ces quadrupèdes intelligents méditent, préparent le triomphe de leur maître de solfège, de leur professeur de mimique théâtrale; ils amènent l'Opéra-Franconi sur la noble scène de notre Académie royale de musique. »

« L'Opéra-Franconi! » Le mot, qui devait faire fortune, est un peu gros, un peu dur aussi. Il n'en définit que plus fortement un des caractères de notre opéra, que l'opéra de nos voisins ne possède pas au même degré. D'origine mondaine, aristocratique et princière, l'opéra d'Italie naquit, à vrai dire, parmi les fêtes, et s'entoura d'abord de tous les prestiges du spectacle et de la férie. Mais il ne tarda pas très longtemps à s'en détacher. De plus en plus il se réduisit à la musique, se piquant de la chercher, de la chérir seule et de lui tout sacrifier. Vers le milieu du dix-huitième siècle, c'est une « musicalité » plus dégagée et plus libre, ce sont de petits chefs-d'œuvre sans aucun appareil théâtral, comme la *Serva padrona,* qui feront, chez nous, le triomphe des « Bouffons »; et notre opéra-comique se formera sous l'influence de leur génie intime et familier.

Au début du siècle suivant, les œuvres de Rossini, sérieuses ou légères, — j'entends ses œuvres purement italiennes, — plus tard les opéras d'un Bellini, d'un Verdi, dédaigneront les secours de la mise en scène. Ce répertoire ne parlera, ne chantera qu'aux oreilles; il n'offrira rien aux regards, et si l'on peut soutenir

aujourd'hui que naguère, en notre Théâtre-Ventadour, il se fit quelquefois de pauvre musique, on doit reconnaître que du moins il s'y faisait de la musique seulement.

Musical d'une tout autre manière, l'opéra de Mozart également est avant tout, plus que tout, musical. Pour nous plaire, sur la scène française, *Don Juan* s'entoure — et croit s'enrichir — d'un luxe qui ne fait que l'écraser. Entre tous les ouvrages du maître, la *Flûte enchantée* est peut-être le seul qui prête ou se prête au spectacle, et même, pour en manifester le double symbole, il suffirait qu'un décorateur — qui serait un poète — y déployât tour à tour les splendeurs du jour et celles de la nuit.

Mais qu'y a-t-il de commun entre nos brillants opéras français et ce chef-d'œuvre sombre et morne, le *Fidelio* de Beethoven, dont un cachot fait le principal décor, où passe, pour tout cortège, une troupe de prisonniers? Par la mise en scène et le spectacle, ce n'est pas non plus un grand opéra que le *Freischütz*, et la symphonie de la « Fonte des balles » exprimerait aussi bien seule, sans une demi-douzaine de têtes de morts et quelques flammes de Bengale, toute l'horreur fantastique de la Gorge du Loup.

Enfin il semble que, de notre temps, Wagner lui-même, en rêvant de merveilleux tableaux pour illustrer sa musique et la projeter en quelque sorte dans l'ordre ou le monde visible, se soit quelque peu mépris sur le génie de sa race et sur son propre génie. Wagner décorateur a quelquefois trahi Wagner poète et musi-

cien. Aussi bien son idéal, même pittoresque, ne ressemble guère à celui de Scribe et de Meyerbeer ; il avait avec son idéal poétique et sonore des affinités plus profondes, et, malgré la communauté du caractère équestre, nul ne confondra jamais la chevauchée des Walkyries avec une de nos cavalcades d'opéra. Mais surtout l'auteur de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* est celui de *Tristan et Iseult*, et l'une des raisons qui font de *Tristan* le plus wagnérien peut-être de tous ses ouvrages, celui qui s'éloigne plus que tous les autres du grand opéra français, c'est que le matériel scénique et le spectacle s'y réduit au minimum, on pourrait dire au néant.

Pour aimer *Tristan*, ou seulement pour le supporter, il faut nous résigner, pendant une soirée entière, à ne pas jouir de nos yeux. Or il n'est pas un sacrifice que nous soyons, — c'est nous, Français, que je veux dire, — dans un théâtre de musique, moins capables d'accomplir. Nos compositeurs de grand opéra se gardèrent prudemment de nous l'imposer. Ils nous connaissaient bien et sans doute ils étaient de cet avis, autrefois exprimé par un éminent critique d'art[1] : « Mettez d'un côté la musique du plus bel opéra et de l'autre les brillants costumes, les danses, les changements à vue et les merveilles de M. Cicéri, puis demandez aux habitués du théâtre ce qu'ils préfèrent. Leur réponse vous apprendra quelle est, même à l'Opéra, la part de la musique. »

En dernière analyse, il semble bien que la mise en

1. Vitet.

scène ou le spectacle soit, dans notre grand opéra national, l'équivalent du dialogue dans notre opéra-comique, cet autre genre également français. Les deux éléments jouent le même rôle et possèdent le même avantage : celui de nous distraire de la musique et de nous en délasser.

III

Autant que des accessoires, ou des ornements, ou des dehors, le grand opéra français est fait de l'action et du mouvement scénique. Il lui faut le théâtre, et le théâtre tout entier. On ne saurait l'en détacher sans un péril, sans un dommage même, que cette séparation ne cause point à la musique dramatique de l'Allemagne ou de l'Italie.

Prenez au hasard et comme à toutes les extrémités du drame musical : que ce soit *Orphée* ou *Don Juan*, la *Flûte enchantée* ou le *Freischütz*, *Fidelio* ou la *Walkyrie*. Parmi tant d'œuvres de théâtre, il n'en est pas une qui du théâtre pourtant ne sache se passer. Elle pourra perdre quelque chose à l'épreuve du concert, mais elle n'y succombera pas. Je doute au contraire que *Robert le Diable* et la *Juive*, que les *Huguenots* et le *Prophète* y résistent. La lecture enfin, la lecture surtout, avantage ou flatte encore moins ce répertoire, et ce sont des « pièces » admirables, mais non de beaux livres, que les chefs-d'œuvre de Meyerbeer.

Le théâtre est si nécessaire à cette musique, il est tellement de sa nature et de son essence, elle se confond

tellement avec lui, que, pour peu qu'il lui manque, elle manque elle-même. Le répertoire du grand opéra français ne compte guère plus de deux ouvertures : celle de la *Muette* et celle de *Guillaume Tell.* Quel opéra d'Italie, au contraire, fût-ce le moindre, ne commence par une *sinfonia?* Parlerons-nous des ouvertures allemandes? De ces vastes poèmes sonores, qu'ils soient de Mozart, de Beethoven ou de Weber, de Mendelssohn ou de Wagner, dirons-nous la multitude, l'importance et la beauté? Beethoven n'a pas donné moins de trois préfaces instrumentales à son unique *Fidelio.* Il semble que la musique d'outre-Rhin, avant de se mêler au théâtre et s'y soumettre, affirme et rappelle ses droits personnels et supérieurs, qu'elle use magnifiquement de sa puissance propre et s'enivre en quelque façon de sa liberté. Il peut même arriver que cela lui suffise. Alors, ayant annoncé le drame, elle le dédaigne ou l'oublie, et voilà pourquoi, peut-être, les grands musiciens d'Allemagne, un Beethoven, un Mendelssohn, écrivirent parfois les ouvertures — *Coriolan,* par exemple, ou *Ruy Blas* — d'opéras que depuis ils n'ont pas composés.

Musique de théâtre d'abord, la musique de l'opéra français — nous ne saurions trop insister sur cette différence ou sur ce changement — est aussi musique de drame, et non plus du tout de tragédie. On sait quelles furent autrefois les craintes de Saint-Evremond et ses plaintes : « Ce qui me fâche le plus, écrivait-il, de l'entêtement où l'on est pour l'opéra, c'est qu'il va ruiner la tragédie, qui est la plus belle chose que nous ayons, la plus propre à élever l'âme et la plus capable de for-

mer l'esprit. » Et cela, en effet, s'est bien vu. Cette tragédie pourtant, la nôtre, notre opéra, loin de la ruiner, aurait pu la reprendre et la continuer. Il n'avait qu'à la transposer de l'ordre de la poésie dans l'ordre, aussi pur, aussi intérieur, aussi profond, de la musique. La plus grande gloire de Gluck est peut-être de n'avoir pas fait autre chose. Mais, soixante ans après lui, les maîtres du grand opéra français firent à peu près le contraire. Aussi bien, sur la scène littéraire alors — et c'était l'un des signes du romantisme naissant — le drame commençait à remplacer la tragédie, et les musiciens de théâtre ne pouvaient que recevoir et non choisir la matière que leur imposait le goût du temps.

Le grand opéra s'éloigne d'abord de la tragédie par la nature de ses sujets. Il ne les emprunte plus à l'antiquité. Nous délivrer des Grecs et des Romains est le premier effet de sa propre émancipation. Le moyen âge, la Renaissance, voilà ses époques préférées, et par là se trahit encore l'influence ou le contre-coup de l'évolution romantique sur le genre que nous étudions.

Dramatique plutôt que tragique, l'opéra donne une place, un rôle à la foule ; il la fait vivre, agir ; il la met non seulement en présence des personnages ou des individus, mais en opposition avec eux. Vrais conducteurs des peuples et maîtres de la multitude, le Rossini de *Guillaume Tell,* le Meyerbeer des *Huguenots,* du *Prophète* et de l'*Africaine,* sauront tirer de ce conflit des effets inconnus avant eux et tout-puissants.

L'un des points principaux — le plus apparent peut-être, étant le plus extérieur — où l'opéra français du

second tiers du dix-neuvième siècle diffère et dégénère de la tragédie, même de la tragédie musicale, c'est le style verbal, autrement dit la parole (analysant un genre dont le poète fut Scribe, on n'ose prononcer le mot de poésie). Je suis très loin de souscrire au fameux, à l'injurieux paradoxe : « Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante. » Mais il faut bien avouer que ce qui se chante n'avait pas encore été dit comme les librettistes d'Auber et de Rossini, d'Halévy et de Meyerbeer, n'ont pas craint de le dire. Plus d'un exemple de leur lyrisme est devenu classique. Ce n'est rien que l'ellipse hardie où se trahit l'émoi de Valentine tremblant pour le salut de Raoul : *Ses jours sont menacés! ah! je dois l'y soustraire,* ou le pléonasme de Selika : *D'ici je vois la mer immense, et sans limite.* Mais Offenbach peut-être, l'Offenbach de la *Belle Hélène* (*Nous dînons à sept heures*), eût aimé, pour sa couleur épulatoire et familière, ce distique impatient d'un convive sans façon :

De ces lieux enchanteurs châtelain respectable,
Pourquoi, mon cher Nevers, ne pas nous mettre à table[1]?

Quant à la vérité historique, si, comme nous essayerons de le faire voir, elle se trouve souvent dans la musique de Meyerbeer, les paroles de Scribe n'y atteignent que rarement. *Mon frère Charles IX,* ainsi commence la reine Marguerite, haranguant les gentilshommes catholiques et huguenots de sa cour. De même, dans certains autographes de fantaisie, on voit Blanche de Castille écrire à son fils : « Mon cher saint Louis. »

1. *Les Huguenots,* acte Ier.

L'invitation au tournoi, de la *Juive,* est formulée en ces deux hexamètres :

> Au nom de l'Empereur, de l'honneur et des dames,
> Qui des nobles guerriers électrisent les âmes,

où la métaphore électrique, à l'époque du concile de Constance, a peut-être quelque chose de prématuré.

Dans un tournoi littéraire ou poétique, avec le librettiste même des *Huguenots* et de la *Juive,* du *Prophète* et de l'*Africaine,* ceux, — car ils se mirent à deux, — ceux de *Guillaume Tell,* Hippolyte Bis et de Jouy, pourraient sans crainte se mesurer.

> Toi, du berger astre doux et timide,
> Qui sur mes pas vas semant tes reflets,
> Ah ! sois aussi mon étoile et mon guide,
> *Comme lui* tes rayons sont discrets.

Cela, c'est le second couplet de *Sombres Forêts,* en style élégiaque; voici, dans le goût lyrique, la déclaration d'Arnold, un paysan, à Mathilde, une princesse :

> Il faut parler! Il faut, dans ce moment
> Si cruel et si doux, si dangereux peut-être,
> Que la fille des rois apprenne à me connaître.
> J'ose le dire avec un noble orgueil,
> Pour vous le ciel m'avait fait naître.
> D'un préjugé fatal j'ai mesuré l'écueil.
> Il s'élève entre nous de toute sa puissance.
> Je puis le respecter... mais c'est en votre absence.

Cependant, à mesure que je transcris ces étonnantes paroles, voici que, pour ainsi dire, sous mes doigts, les

notes, extraordinaires autrement, s'éveillent, s'envolent et se mettent à chanter. Soudain le vide s'emplit, les divagations prennent un sens, une beauté supérieure, et se transforment presque en délire sacré. A l'absurde récitatif d'Arnold, un autre, du même héros, et non moins égaré, celui du premier acte, a beau s'ajouter encore :

Contre l'avalanche homicide,
Ma force te servit d'égide.

Comme une avalanche aussi, mais que nulle force n'arrête, la musique roule, se précipite et, dans sa course victorieuse, entraîne, abîme tout, la folie du discours, et nos scrupules, et nos réserves, et notre résistance même.

Malgré nous alors, et par réaction ou par antithèse, nous pensons à d'autres livrets, de vrais poèmes, ceux-là. Ils s'appellent *Tannhäuser,* ou *Lohengrin,* ou *Tristan.* Tragédies, beaucoup plus que drames lyriques (ainsi qu'on les a nommés à tort), les paroles mêmes, et même sans musique, sur un théâtre littéraire, en seraient dignes d'être récitées et entendues. A nos opéras d'abord, il semble que la comparaison ne doive être que fatale. Mais aussitôt, et par un singulier retour, elle leur redevient favorable. Elle relève le genre que par elle on pouvait croire humilié. Elle nous montre, en effet, que s'il est glorieux pour la musique d'ajouter encore à la parole, la musique peut être fière aussi quand elle y supplée, lorsque du néant elle tire la vie, et qu'avec le médiocre et l'absurde elle sait faire, comme elle y a maintes fois réussi dans l'opéra français, de la raison et de la beauté.

Différent — ou déchu — de la tragédie lyrique par le style qu'il emploie et les sujets qu'il traite, l'opéra que nous étudions est encore le drame en ceci, qu'il choisit pour matière l'action et le mouvement plutôt que la nature et le développement des caractères. Il porte plus d'intérêt aux événements qu'aux sentiments. Il nous montre les personnages, non pas agissants, mais en quelque sorte agis. Il met en musique le dedans moins que le dehors, et les faits de préférence aux âmes.

Non point assurément qu'il ignore ou néglige celles-ci. Mais il ne les étudie, il ne les exprime, il ne les aime pas seules. Il ne les pénètre pas jusqu'au fond et ne les enveloppe pas tout entières. Un rien suffit à le détourner d'elles. Le premier incident venu, le moindre prétexte à chorégraphie ou à cortège distrait le musicien de notre grand opéra, pour ne pas dire qu'il l'amuse. Et pourquoi, — s'il arrive en effet que ce musicien s'amuse et rien de plus, — pourquoi ne le dirions-nous pas? Voyez la manière surtout spirituelle, ironique même, dont un Auber a compris le sujet et le personnage principal de la *Muette*. Il y avait sans doute quelque chose de piquant, de plaisant, à la manière française, parisienne peut-être, dans le choix d'une muette pour l'héroïne d'un drame chanté. Le paradoxe, ou la gageure, a séduit le malicieux musicien. Il a soutenu le premier et gagné la seconde à sa façon, avec esprit et comme en se moquant.

Un maître plus sérieux, soit, par exemple, celui des *Huguenots* et du *Prophète*, qui fut musicien de plus d'une scène muette aussi, mais éloquente, aurait ici

trouvé l'occasion d'une alliance originale, heureuse, entre le geste et la symphonie. Le rôle de Fenella pouvait unir alors à la grâce, à la poésie, un pathétique en quelque sorte mystérieux et voilé; nous donner à penser, ou du moins à rêver, à pleurer peut-être. Avec Auber, il ne prête guère qu'à sourire. La sœur de Masaniello mime sur une musiquette puérilement imitative le récit de ses infortunes. Comme d'autres personnages d'opéra ne sont qu'un ténor, une basse, un soprano, celui-ci n'est qu'une danseuse. Quelque sentiment que Fenella veuille exprimer, elle ne le fait, ou l'orchestre pour elle, que par la musique la plus vive; musique de danse, mais jamais — si l'on peut dire — d'attitude ou de physionomie. Son rôle n'est qu'agilité constante, éternelle volubilité. Son âme s'y révèle en traits plaisamment ingénus. Dans la scène — rapide comme toutes les autres — de l'aveu, lorsqu'elle confesse à son frère que celui qui l'a séduite est trop au-dessus d'elle pour qu'elle puisse jamais prétendre à devenir sa femme, un petit motif de marche, vraiment comique, nous représente aussitôt le noble rang du séducteur. Mais surtout, le dénouement du drame est d'une promptitude étonnante et, qu'on nous passe le mot, d'un sans façons délicieux. « Fenella jette sur Alphonse un dernier regard de tendresse et s'élance vers le Vésuve, — elle lève les yeux au ciel, — elle se précipite dans l'abîme. » Tout cela, y compris l'ascension du Vésuve, et depuis Portici encore! tout cela, c'est exactement l'affaire de seize mesures, et de seize mesures *prestissimo*.

Nous ne parlons ici que d'Auber. Les autres maîtres

de l'opéra vont sans doute porter le drame sur des sommets, le creuser à des profondeurs où n'atteignit jamais le musicien de la *Muette*. Mais tout de même ils ne feront guère que du drame; ils ne s'élèveront pas souvent plus haut que le genre, ils ne pénétreront pas plus avant. Parlant aux musiciens de France, en 1825, Vitet s'écriait déjà, d'une voix prophétique : « Rompez, rompez tout pacte avec M. Scribe et ses amis. Ce sont gens qui font trop bien les drames, vrais fléaux pour la musique. » Pourquoi, sinon parce qu'ils la restreignent et la rabaissent, la faisant compagne, sinon servante, de l'action, voire de l'intrigue seule, plutôt que maîtresse avant tout de l'esprit et de l'âme. Voyez ce qu'est devenu dans l'opéra de Scribe, dans la *Muette,* ou dans la *Juive,* ou dans l'*Africaine,* un des ressorts passionnels — pour ne citer que celui-là — de la tragédie, au moins de la tragédie racinienne : l'amour de deux héroïnes rivales pour un unique héros. Mesurez quel abîme sépare les princesses tragiques, même du second rang, une Éryphile, une Atalide, une Aricie, ces créatures vivantes, de ces vaines poupées : Elvire, Eudoxie, Inès, que sont les princesses d'opéra.

« *Ab exterioribus ad interiora; ab interioribus ad superiora.* Du dehors au dedans et du dedans en haut. » C'est la belle devise des mystiques, et les artistes aussi la pourraient adopter. Il est trop rare que les musiciens du grand opéra français la pratiquent et qu'ils franchissent, résolument et tout entier, le premier de ces deux échelons. La démarche était familière à leurs grands devanciers : aux Mozart, aux Beethoven, aux Weber; et

la reprendre devait être la plus pure gloire de Wagner, leur grand successeur. C'est pour son caractère éminent d'intériorité, que le poète musicien du *Vaisseau Fantôme* et de *Tannhäuser,* de *Lohengrin* et de *Tristan,* de l'*Anneau du Nibelung* et de *Parsifal* a préféré la légende à l'histoire. Il s'en est clairement expliqué dans la lettre fameuse (à Frédéric Villot) qui sert de préface à ses *Quatre Poèmes d'opéra.* « Le caractère légendaire du sujet (il ne s'agit encore ici que du *Vaisseau Fantôme*) assure dans l'exécution... un avantage du plus haut prix : car, d'une part, la simplicité de l'action, sa marche, dont l'œil embrasse aisément toute la suite, permet de ne pas s'arrêter du tout à l'explication des incidents extérieurs, et elle permet, d'autre part, de consacrer la plus grande partie du poème à développer les motifs intérieurs de l'action, parce que ces motifs éveillent, au fond de notre cœur, des échos sympathiques.

« ... Vous trouverez, je crois, déjà beaucoup plus de force dans le développement de l'action de *Tannhäuser* par des motifs intérieurs. La catastrophe finale naît ici, sans le moindre effort, d'une lutte lyrique et poétique, où nulle autre puissance que celle des dispositions morales les plus secrètes n'amène le dénouement, de sorte que la forme même de ce dénouement relève d'un élément purement lyrique.

« L'intérêt de *Lohengrin* repose tout entier sur une péripétie qui s'accomplit dans le cœur d'Elsa et qui touche à tous les mystères de l'âme. La durée d'un charme qui répand une félicité merveilleuse et remplit tout de la sécurité la plus entière, dépend d'une seule condi-

tion, c'est que jamais ne soit proférée cette question : « D'où viens-tu? » Mais une profonde, une implacable détresse arrache violemment d'un cœur de femme cette question comme un cri, et le charme a disparu. »

De *Tristan* enfin, le plus intérieur assurément et le plus « purement humain » — pour employer son langage — de tous ses drames lyriques, voici comment Wagner a parlé : « Tous mes doutes s'étaient dissipés lorsque je me mis à mon *Tristan*. Je me plongeai ici avec une entière confiance dans les profondeurs de l'âme, de ses mystères, et de ce centre intime du monde je vis s'épanouir sa forme extérieure. » Ce centre, ce centre intime, sans même recourir à la légende, en traitant des sujets quelconques, et par le seul instinct de leur génie, plus simple que celui de Wagner, un Mozart, un Beethoven, les plus grands entre les musiciens, l'avaient déjà occupé et s'y étaient en quelque sorte établis. Ceux-là, de même qu'ils sont les maîtres du dedans, ou plutôt parce qu'ils le sont, le sont aussi de tout l'univers. En leur musique, une seule âme chante pour toutes les âmes, et toutes les âmes lui répondent. L'étendue de leur domaine en égale la profondeur, et ce que Taine eût appelé la généralité de leur œuvre ne connaît pas de bornes. Écoutez les *Noces de Figaro, Don Juan* et la *Flûte enchantée*, écoutez *Fidelio*. Chefs-d'œuvre de la musique, vous dit-on, mais non pas du théâtre. Répondez : chefs-d'œuvre de la musique, du théâtre, et de bien plus encore : chefs-d'œuvre de la vie, et de la vie universelle; chefs-d'œuvre de la vérité et de l'intégrale vérité. Ici le caractère individuel devient

type, et la beauté particulière se dilate à l'infini. Par la voix de Leporello, surpris et menacé du bâton sous le manteau de son maître, ce n'est pas seulement le burlesque émoi d'un maraud, c'est la douleur, et toute douleur humaine, fût-ce la plus sérieuse, la plus noble, qui s'exhale en immortels sanglots. Dans le *Voi che sapete,* dans le duo de la *Flûte enchantée,* est-il un de nos amours qui ne chante? Enfin, quand je ne sais quel critique a nommé *Fidelio* de ce beau nom : l'opéra de la délivrance, il avait sans doute, en des pages aussi vastes que le suprême finale, trouvé l'espoir et la promesse que nous aussi, nous tous, prisonniers trop longtemps de nos passions et de nos peines, nous en serons un jour à jamais affranchis.

La généralité et l'infini de la représentation, le symbolisme enfin, au sens le plus clair et le plus large du mot, voilà ce qui manque trop souvent à notre musique française : à notre opéra-comique, nous l'avons montré plus haut, et — nous tâchons de le faire voir ici — à notre grand opéra.

Trop souvent, disons-nous. Qu'on ne nous fasse pas dire toujours. Cette beauté, cette vertu supérieure au sujet particulier et au personnage individuel, mainte page de Meyerbeer ou de Rossini, fût-ce d'Auber (je pense à l'air du « Sommeil » de la *Muette*), peut la contenir et la répandre. Dans une de ses *Lettres d'un voyageur,* à Meyerbeer, George Sand rapporte que, durant un des plus tristes hivers de sa vie, en proie à des crises de spleen et presque de désespoir, elle n'avait qu'à se faire jouer certaine modulation d'Alice au pied de la

croix (troisième acte de *Robert le Diable*), et qu'elle en obtenait aussitôt la fin de son orage et le retour de son espérance.

On peut dans ce même *Robert* — et nous l'avons ailleurs essayé — chercher et trouver le signe d'une pensée qui dépasse l'œuvre. « Le mot de philosophie de l'art, écrivait naguère l'admirateur le plus fervent du grand dramaturge lyrique, un bien gros mot en vérité, sied pourtant merveilleusement à caractériser le génie de Meyerbeer. Il y a chez lui de ces effets qu'un simple musicien ne saurait produire. Prenez un Italien de belle et bonne race et donnez-lui à mettre en musique le trio de *Robert le Diable*. Qu'y verra-t-il ? Une situation dramatique, un morceau à effet pour ténor, soprano et basse. Mais à ce magnifique résumé de toute une période de l'histoire, à cette figuration solennelle de l'homme entre l'ange et l'esprit du mal, reproduite sur tous les frontons des cathédrales, croyez bien qu'il ne songera pas une minute. La musique de Meyerbeer est l'œuvre d'un musicien de premier ordre, et aussi d'un penseur. En même temps qu'il y a des idées, il y a aussi l'Idée. »

Blaze de Bury, l'auteur de ces lignes, avait raison ; mais seulement à demi. L'Idée est dans cette musique; mais elle n'y produit pas tout ce qu'elle renferme, elle n'y arrive pas à son développement intégral. En l'ajustant à son génie essentiellement théâtral, Meyerbeer a dramatisé le symbole et l'a peut-être rétréci. Il a créé des individus plutôt que des types. Jusque dans le trio final, ce génie apparaît ainsi formel et concret. Un tes-

tament produit au moment favorable, une horloge qui sonne minuit, des éléments enfin ou des causes extérieures, décident de l'issue de la lutte, et la mainmise en quelque sorte visible d'Alice sur Robert assure la victoire matérielle du bien. Et ce bien, quel est-il? De ce combat quel est l'enjeu ? L'hymen de l'insipide Isabelle, la princesse d'opéra par excellence, et le prie-Dieu nuptial qui attend, à côté du sien, devant le maître-autel de la cathédrale de Palerme, Robert encore frémissant, encore chaud du souffle de l'enfer.

Voilà comme il faut entendre et restreindre l'élément symbolique dans *Robert le Diable,* le seul opéra français peut-être où l'on en trouve quelque trace. Au contraire, nous l'avons trouvé jadis, cet élément, au centre et comme au cœur de deux opéras allemands, analogues à *Robert le Diable* par le sujet, mais, par l'esprit, très supérieurs : le *Freischütz* et *Tannhäuser*. L'idée y est la même sans doute, le bien et le mal s'y livrent le même combat ; mais elle y apparaît plus immatérielle et, si l'on peut dire, plus idéale. Elle y rayonne aussi davantage ; elle prolonge en quelque sorte l'un et l'autre drame et les projette à l'infini dans un double mystère : le *Freischütz* dans celui de la nature, et *Tannhäuser* dans celui de la foi.

La musique de l'opéra français ne porte et ne nous emporte guère aussi loin. Pour en résumer le caractère, il semble qu'on pourrait dire ceci : le drame et les personnages existent, vivent par elle, plus qu'ils ne représentent et ne signifient ; elle les anime et les remplit, elle ne les dépasse et ne les déborde pas.

IV

Mais elle les remplit, mais ils vivent, et cette vie, en sa plénitude, suffit à l'honneur du genre que nous étudions.

S'il est une qualité proprement dramatique et qu'on ne puisse refuser à la musique de l'opéra français, c'est le mouvement. La *Muette* elle-même ne languit ni ne traîne jamais. Au contraire, elle est comme emportée en un perpétuel tourbillon. Elle l'est tout de suite, et le début au moins de l'ouverture offre, au plus haut degré, le caractère pathétique. Il le doit au mode mineur, qui corrige ce que le rythme pourrait avoir de trop léger et de sautillant, à certaine descente chromatique, et surtout à l'éclat initial, à ce premier coup frappé soudain sur un accord de septième diminuée, et que, depuis l'attaque de l'ouverture de *Don Juan* peut-être, on n'avait plus ressenti.

Faut-il rappeler de quelle allure marche et se précipite une scène, une série de scènes plutôt, comme le finale de la conjuration dans *Guillaume Tell;* comme le cinquième acte de *Robert le Diable,* le premier de l'*Africaine* ou le quatrième ; comme l'acte de la cathédrale dans le *Prophète,* ou, dans les *Huguenots* enfin, la Bénédiction des poignards et le duo qui lui succède, mais qu'elle n'écrase point. C'est un chef-d'œuvre dramatique, par la concision et le raccourci, que le dernier acte de la *Juive.* Il est fait de récitatifs, de touches sobres et de justes accents. Pas un air et pas un mor-

ceau. A peine quelques mesures de chœur; deux ou trois mouvements de compassion ou de fureur populaire. Tout est bref ici ; tout y est fort. Non, pas tout, et le personnage de Rachel au contraire s'y montre admirable, çà et là, de défaillance et de détresse. Il n'est pas jusqu'au premier acte, fort médiocre en son ensemble, très chargé et encore plus vide, qui ne trahisse par moments un musicien de théâtre. Songez à l'éclat superbe — au milieu de trop vulgaires éclats — du cri d'Eléazar : *O ma fille chérie!* Rappelez-vous aussi le début de l'ouvrage : comme deux ou trois mesures de *Te Deum* se mêlent aux propos de la foule, à l'avis craintif de Rachel : *Mon père, prenez garde!* comme tout cela pose le drame, les caractères, et crée, à l'extérieur au moins, le mouvement et la vie.

Autant que la marche de l'action, ou sa course, il serait juste d'en noter parfois, dans l'opéra français, les haltes ou les relâches, dramatiques aussi. C'est l'*arioso,* maternel et palpitant, de Fidès à peine échappée à la hache; l'allocution nuptiale et déjà funèbre de Marcel aux deux époux, bientôt martyrs ; c'est l'adieu de Selika mourante, la berceuse de Masaniello veillant sa sœur endormie, le baiser de Guillaume sur le front qui va s'exposer à la main paternelle ; c'est Éléazar bénissant la table pascale; c'est Rachel inquiète, épiant dans la nuit les pas de celui qui *va venir.*

Pastorale avec magnificence au premier acte de *Guillaume Tell,* la musique pourtant, de loin et comme au fond, s'y montre pathétique aussi. Parmi tant d'hymnes de joie et de paix, plus d'un ne semble célébrer qu'une

paix mal assurée, une joie menacée et timide. L'apostrophe de Guillaume : *Il chante en son ivresse!* éclate avec un bruit de tonnerre dans la sérénité du matin. Le mode mineur donne je ne sais quelle mélancolie à certains chœurs (*On entend du haut des montagnes,* ou encore : *Hyménée, ta journée...*), que la rapidité du mouvement ne ferait que joyeux. Telle phrase inquiète de Guillaume ou d'Hedwige et, dans l'auguste discours de Melcthal aux jeunes mariés, de sombres modulations, des accents irrités, passent comme des nuages sur un ciel qui n'aurait plus rien de dramatique, s'il était tout entier radieux.

Tantôt ainsi la force de notre musique d'opéra se répand, et tantôt elle se rassemble. Elle se concentre volontiers dans la rencontre, dans le conflit de deux personnages, ou d'un personnage avec la foule, dans une « situation, » dans un de ces « coups de théâtre » qu'avec autant de puissance que de justesse, le génie d'un Rossini et celui surtout d'un Meyerbeer tant de fois a frappés. Je n'en connais pas de plus soudain et d'où jaillisse ensemble plus de dramatique et de musicale beauté, que la réplique de Guillaume au pêcheur. Beauté dramatique, par le contraste entre les deux figures et les deux sentiments, entre la douceur et la douleur de vivre, plus au fond encore, entre l'insouciance de la nature et le souci d'un grand cœur. Quant à la beauté musicale, où donc ici n'est-elle pas : depuis l'ampleur et l'envergure de la phrase ; depuis le mouvement et le rythme, non seulement de la mélodie, mais de l'accompagnement ; depuis l'*arsis* ou l'élan de la voix, soulevant par

deux fois, avec un effort redoublé, les deux mots, si lourds, de *fardeau* et d'*ennui*, jusqu'à la plénitude sonore et tonale de toute la période, jusqu'à l'énergie et à la richesse croissante des modulations, enfin jusqu'à cet éclat suprême, en majeur, où la honte même de la patrie s'efface en quelque sorte et se perd dans l'orgueil, dans la volupté d'en souffrir et dans la volonté de la venger?

D'un bout à l'autre de ce répertoire d'opéra, nous voyons les personnages dramatiques s'affronter et se heurter ainsi. Chez Meyerbeer, la moindre rencontre prend un air de combat. Rappelez-vous, au premier acte des *Huguenots,* Marcel trouvant son jeune maître assis au festin de l'impie, et la rudesse de sa réprimande, la ferveur de sa prière. Quel débat encore, au dernier acte de *Robert le Diable,* entre Bertram et Robert! Comme les répliques se croisent! Parfois comme elles se joignent et se nouent, jusqu'à ne former, sur les dernières paroles : *Oui, c'est Dieu lui-même! — Hélas! oui! c'est Dieu!* et sur un espace de deux octaves descendantes, qu'un seul et même accord parfait. Alors survient Alice, et l'action se renouvelle et se ravive. L'action décidément, le drame, l'emporte ici sur l'idée et le symbole. On a raconté (Blaze de Bury toujours) que « pendant les dernières répétitions de son ouvrage, Meyerbeer reçut de sa mère une lettre avec cette inscription : *A ouvrir après la première représentation de Robert.* Sitôt rentré chez lui, le soir du triomphe, le fils rompt à la hâte l'enveloppe et lit. C'est la bénédiction biblique dans la simple majesté de son texte : « Que Dieu te bénisse et te garde! Qu'il fasse luire

vers toi sa face et te soit favorable! Qu'il te regarde et te donne la paix! » Puis, au bas de ces lignes, la signature de sa mère. « Je ne relis jamais le cinquième acte de *Robert* sans penser à cette anecdote. Elle l'agrandit et le prolonge, non pas dans le sens du symbolisme, mais dans celui de la vivante, humaine et dramatique réalité. Elle évoque l'ombre, ou l'âme, d'une mère véritable, priant pour le génie et le salut de son fils.

Si nous passons de *Robert* au *Prophète*, est-il rien de plus dramatique, dans la cathédrale et devant la foule attentive au scandale, que les regards, puis les mots échangés entre la « pauvre femme » et son enfant ingrat? Quelle antithèse, — et de quelle vigueur! — entre l'irrésistible reconnaissance et le reniement injurieux! Dans les *Huguenots* enfin, c'est un duel, autant qu'un duo, que l'immortel dialogue de Raoul et de Valentine, et leurs chants à tous deux, tour à tour unanimes et contraires, ne sont pas moins beaux de l'horeur qui les arrache l'un à l'autre que de l'amour qui les réunit.

Parfois, souvent même, — on l'a noté précédemment, — le drame, de particulier ou privé qu'il était, devient public. La foule y intervient, et c'est une des gloires de notre musique de grand opéra, que de n'être pas inégale à la foule. Elle fait vivants des groupes, des multitudes, et nous dirions des masses, comme on le dit, si le mot, avec autant de puissance, avait moins de lourdeur et plus de vivacité. La vivacité seule donne de la couleur et du piquant à la scène du marché dans la *Muette de Portici*. Mais elle ne pouvait suffire à sauver

les autres passages populaires de la trivialité, sinon de la bassesse. A quelle hauteur, au contraire, s'élèvent et se soutiennent, dans le chef-d'œuvre de Rossini et dans ceux de Meyerbeer, non seulement des « ensembles » et des « finales », mais quelquefois des actes presque tout entiers, partagés entre un seul personnage et plusieurs, entre une voix unique et d'innombrables voix!

De tous côtés, les voyez-vous qui se rassemblent, les chorèges fameux et leurs chœurs sublimes : les uns pour conduire et commander, les autres, tantôt pour résister et tantôt pour se soumettre! Ici, Bertram évoque et prend à témoins de son angoisse paternelle ses sujets infernaux. Là, c'est le vieux Marcel appelant « tout Israël en émoi » au secours de son maître. Jean de Leyde, au bord de l'étang glacé, courbe ses bataillons rebelles sous le poids de sa colère, pour les relever aussitôt au souffle de ses cantiques. Quelques instants après, sa voix, ouvrière encore de miracle, mais de miracle sacrilège, détournera les fureurs anabaptistes du sein de Fidès contrainte à s'accuser de mensonge et de blasphème. D'autres héros encore, et des héroïnes même : un Vasco, puis une Selika, dans l'*Africaine,* se trouvent en conflit; lui, le hardi conquérant, avec ses ennemis assemblés; elle, la pauvre sauvagesse amoureuse, avec la foule, hostile aussi, de ses prêtres et de ses guerriers. En tant de rencontres diverses, on ne sait qu'admirer davantage, l'action individuelle ou collective, ou leur réaction réciproque, ou peut-être enfin la transition de l'une à l'autre. Meyerbeer excelle comme personne, le Rossini de *Guillaume Tell* excepté, à

ménager ce passage, à répandre et à propager de groupe en groupe, à travers les chœurs, l'orchestre, ce qu'on pourrait nommer la contagion du pathétique, à retenir enfin et à modérer la force qu'il vient de produire, avant de tout lui permettre et de lui tout livrer.

Au-dessus de cette série, ou de cette chaîne de chefs-d'œuvre, la Conjuration du Rütli et la Bénédiction des poignards dressent en quelque sorte leurs cimes jumelles. Les deux scènes fameuses n'ont pas moins d'étendue que d'élévation. Divers par le sentiment ou l'*éthos,* animés, transportés, l'un de colère sainte et l'autre d'atroce fureur ; l'un d'ailleurs (celui de Rossini), musical avec plus d'abondance et de pureté ; l'autre, dramatique avec plus de violence, les deux finales se ressemblent pour le reste et ne sont pas loin de s'égaler. Le reste, c'est les dimensions et les proportions, l'ordonnance et l'eurythmie de l'ensemble. C'est l'enchaînement des épisodes et des effets, c'en est aussi la variété, la convergence, le progrès et l'aboutissement, logique et passionnel en même temps, à la conclusion, à l'apothéose. Enfin, c'est le rapport, que nous signalions tout à l'heure, et la réaction réciproque entre les personnages, entre le chef et les membres, entre celui qui parle et qui mène et ceux qui répondent et qui suivent ; c'est l'équilibre entre deux forces, le partage entre deux principes, celui de l'individu et celui du nombre, dont l'alternance ou l'accord est toujours un élément de beauté.

Musique de l'action et du drame, la musique de notre opéra l'est aussi des personnages ou des caractères. Les héros de ce répertoire, qui ne sont qu'eux-mêmes, le

sont avec précision, force et grandeur; avec une vérité concrète, un peu étroite peut-être, mais vivante, qui s'impose et ne s'oublie pas; une vérité qui, sans être infinie, pourrait bien être immortelle. Guillaume, Bertram, Alice et jusqu'au timide Raimbaud, Éléazar et Rachel, Marcel, Valentine (encore plus que Raoul), le farouche Saint-Bris et l'élégant Nevers, Fidès, Selika, autant de noms et de figures assurés de ne point périr.

« Dites-nous, » demandait George Sand au musicien des *Huguenots* dans la lettre citée plus haut, « dites-nous comment, avec une trentaine de versiculets insignifiants, vous savez dessiner de telles individualités et créer des personnages de premier ordre là où l'auteur du *libretto* n'a mis que des accessoires? Ce vieux serviteur rude, intolérant, fidèle à l'amitié comme à Dieu, cruel à la guerre, méfiant, inquiet, fanatique de sang-froid, puis sublime de calme et de joie à l'heure du martyre, n'est-ce pas le type luthérien dans toute l'étendue du sens pratique, dans toute l'acception du vrai idéal, du réel artistique, c'est-à-dire de la perfection *possible?* Cette grande belle fille brune, courageuse, entreprenante, exaltée, méprisant le soin de son honneur comme celui de sa vie, et passant du fanatisme catholique à la sérénité du martyre protestant, n'est-ce pas aussi une figure généreuse et forte, digne de prendre place à côté de Marcel! Nevers, ce beau jeune homme en satin blanc qui a, je crois, quatre paroles à dire dans le *libretto,* vous avez su lui donner une physionomie gracieuse, élégante, chevaleresque, une nature qu'on chérit malgré son impertinence, et qui parle avec

une mélancolie adorable des nombreux désespoirs des dames de la cour à propos de son mariage. »

Au-dessous de Valentine et de Marcel, George Sand a placé Raoul, et c'est justice. Elle a pu l'accuser, non sans raison, jusqu'aux deux derniers actes, de « niaise étourderie » et le traiter plaisamment de « hanneton sentimental ». A l'exception de Jean de Leyde, qui les domine tous, les ténors de Meyerbeer ne sont pas à l'abri de tels reproches. Ils montrent parfois de l'inconsistance, et de l'incohérence aussi. Têtes chaudes, et même folles, un Robert, un Vasco de Gama n'arrivent, par moments, qu'à se donner des airs de matamore et de casse-cou. (*Je viens à vous malgré ma haine,* ou bien : *Des chevaliers de ma patrie*...) Mais ils prennent ailleurs de superbes revanches, et Robert, au dernier acte, Vasco de Gama, dans la scène du Conseil, redeviennent des héros véritables, vivants.

Héros, héroïnes, ils vivent tous, c'est le mot qu'on ne saurait trop répéter. Ils vivent tous, y compris ceux du second plan. Marguerite, la Marguerite des *Huguenots,* qui ne parle pas toujours comme une reine, chante le plus souvent ainsi, comme une reine intelligente et spirituelle. Au second acte (*Mais calmez-vous!*), au troisième (*Elle y venait pour rompre un hymen odieux!*), il ne lui faut qu'un accent d'ironie, de pitié moqueuse, pour retenir cet étourneau, ce hanneton de Raoul, et pour le confondre.

Princesse elle aussi, mais princesse d'opéra dans toute la force, ou dans toute la faiblesse, et comme dans tout le néant de l'expression, la Mathilde de *Guil-*

laume Tell est cependant enveloppée de je ne sais quel romantique mystère par le prélude palpitant de *Sombres forêts!*

Près de Guillaume lui-même et comme dans l'ombre chaude qu'il projette, c'est une silhouette auguste, patriarcale, que celle du vieux Melcthal bénissant les époux :

Songez, jeunes pasteurs, que la Suisse qui vous contemple
Demande à votre hymen des appuis, des vengeurs.
Des jeunes montagnards ô compagnes fidèles,
Dans votre chaste sein dort leur postérité.
Que vos fils soient nombreux! Votre fécondité
Fait la richesse des campagnes.

Les mots sont un peu ridicules; mais sublimes les notes, les modulations, les accords, si bien que ce couplet de concours régional, où semblaient réunis deux ministères, l'agriculture et les cultes, devient, par la musique, une strophe deux fois sacrée où se mêlent, très haut, l'idéal rustique et l'idéal religieux.

Raimbaud, dans *Robert le Diable,* est encore une gentille figurine. On dirait parfois un petit-neveu, plus honnête et non moins poltron, de Leporello. Il participe avec ingénuité, avec inconscience, au fantastique du sujet. Sa ballade imprudente est cause de tout le drame. Elle est sienne, où plutôt il est sien, car elle le possède, et, sans qu'il s'en doute, l'innocent troubadour, elle l'environne de mystère et d'effroi.

Parlerons-nous des personnages du premier rang? Si délaissés qu'ils soient, leurs traits ne seront pas de sitôt effacés de la mémoire publique. Qui ne voit Selika,

debout à la pointe du cap et prononçant les mots de pardon et d'adieu devant les flots où tout s'efface, ainsi que dans son cœur! Et Guillaume! Oubliera-t-on jamais le chef héroïque et grave, et tout ce que, dans la scène des Cantons, il mêle de sagesse et de prudence à l'inspiration et à l'enthousiasme! Quelle créature encore que Fidès! Ou quelle création! Quelle mère! Quelle matrone! Et quand elle serre entre ses bras son fils, je dirais presque son garçon, qui l'a sauvée, j'allais dire aussi quelle maman! Où donc enfin trouverez-vous, dans la musique de théâtre, une paternité, j'entends une tendresse paternelle comparable à celle qui remplit et déchire le cœur de Bertram! Que le démon ait un fils, et qu'il l'aime, et qu'il ne le puisse aimer que pour le perdre, cela est beau, de la plus dramatique beauté. Il y a dans cette paternité diabolique une imitation et comme une contre-partie, une contrefaçon grandiose de la paternité divine. Voilà ce que Meyerbeer a magnifiquement exprimé. Relisez le rôle de Bertram, surtout les récitatifs du premier et du cinquième acte; il n'en est pas un seul, même le moindre, qui ne soit un mouvement, un transport, un cri d'infernal et paternel amour.

Pour analyser de telles figures, ce ne sont pas seulement leurs traits généraux et, en quelque façon, leurs grandes lignes de vie, qu'il faut suivre. Les moindres même ont leur valeur. Le cinquième acte de la *Juive,* on le disait plus haut, est fait de touches brèves et fortes. Il ne s'agit que de les voir. Un jour que nous le relisions avec M. Jean de Reské, je me rappelle comme le grand artiste interpréta ces mots d'Éléazar à Rachel :

Ils veulent sur ton front verser l'eau du baptême, et tout ce qu'il y sut mettre, outre la tendresse et l'angoisse, de haine et de mépris. Un détail peut achever ainsi, couronner un caractère. Tel est, au premier acte, l'éclat d'Éléazar : *O ma fille chérie!* De même, au début du second acte, lorsque paraît chez le vieil orfèvre son impériale cliente, deux phrases, l'une obséquieuse : *Et quel honneur pour moi! la Princesse Eudoxie!* puis une autre, emphatique au contraire :

> Une chaîne incrustée! un joyau magnifique,
> Que portait autrefois l'empereur Constantin!

suffisent à marquer tour à tour la bassesse du juif et l'avide orgueil du joaillier.

Humanum paucis vivit genus. Devant de tels passages, on serait tenté de prendre, non pas à contresens, mais dans un sens détourné, l'adage latin, et d'admirer comme la musique a besoin de peu de chose pour créer de la vie et de l'humanité.

Ces personnages humains et vivants, la musique excelle à les placer et, comme on dit, à les situer dans le temps et dans l'espace, ou plus précisément dans une époque et dans un pays. Ce n'est point autre chose qui forme le sens ou la couleur historique et pittoresque de l'opéra français en général, et de l'opéra de Meyerbeer en particulier.

Historique moins que légendaire, *Guillaume Tell* est une série, une double série de magnifiques paysages : paysages de jour au premier acte; au second, paysages de nuit.

Partagée entre la nature et l'action, l'ouverture elle-même a fait à la première, et de beaucoup, la meilleure part. S'il pouvait y avoir, dans le monde sonore, une seconde *Symphonie Pastorale,* elle serait ici. On sait la beauté des trois tableaux ou des trois moments rossiniens : le calme, l'orage et le retour du calme. Le premier est d'une grandeur et d'une mélancolie à la Chateaubriand. (Je songe à ces quatre violoncelles, moins étranges que les quatre cors du *Freischütz,* mais plus tendres, et dont les voix enlacées et qui montent, font surgir en nous aussi je ne sais quelle vague tendresse.)

L'orage est peut-être encore plus saisissant quand il menace, puis quand il s'éloigne, que lorsqu'il éclate et se développe. Rappelez-vous le malaise, l'angoisse de certaines notes posées en syncopes, et comme de biais, sur des roulements continus. Puis, avec quelle facilité, quel naturel et quel sourire aisément retrouvé renaît le calme, non plus mélancolique cette fois, mais au contraire inondé, ruisselant de joie. Ce chant de ranz, porté sur des accords de quintes, et qui passe — un seul moment — du majeur au mineur comme de la lumière à l'ombre, ce chant demeure jusqu'au bout grave et religieux. Mais autour de lui, d'abord égayées et vives, bientôt enivrées, éperdues, s'enroulent, se déroulent et rejaillissent des vocalises de flûte. La symphonie s'accroît et s'enrichit, elle s'éclaire, elle se transfigure en une apothéose admirable de plénitude autant que de légèreté. Vraiment cela n'est pas très loin — pour un instant, car cela ne dure pas davantage — de l'hymne

d'actions de grâces par où s'achève le poème beethovenien.

Dix, vingt paysages, dans le premier acte de *Guillaume Tell,* égalent celui-là, sans le reproduire. Le sentiment, ou mieux tous les sentiments de la nature, animent ces chœurs innombrables, incomparables même entre eux, variés comme le mouvement ou l'action et la contemplation ou le rêve, comme le torrent dans sa course et le lac dans son calme et sa pureté.

C'est l'idylle d'un peuple, que ce premier acte; mais le second en est l'épopée. Une épopée qui reste pastorale et naturelle encore, je veux dire où les forces de la nature conspirent avec celles de l'humanité. La nature s'y retrouve partout présente, agissante partout : dans l'adorable chœur de la nuit, dans ces quelques arpèges, dans ce tintement de cloche et dans cette harmonie mourante, la chose peut-être la plus exquise, avec deux fameuses terzines de Dante, de toute la poésie et de toute la musique du soir.

La nature enveloppe Mathilde, oui, Mathilde elle-même; elle l'émeut et fait trembler ses pas sur la mousse, tandis qu'un souffle d'orage traverse le prélude frémissant qui l'accompagne et vient s'éteindre avec le dernier roulement de timbales de la ritournelle de *Sombres forêts*.

Quant au finale du Rütli, ce nom seul, dont il est juste qu'on le nomme, dirait assez tout ce qu'il doit de beauté sereine et presque sainte à la nature encore, au triple et secourable mystère de la nuit, des bois et des eaux. Ici, de nouveau, que de symphonies pastorales!

Que de parfums, d'échos et de murmures! Que de bruits de pas ou de rames! Quelle profondeur se découvre sous les arbres et quelle fraîcheur vient des flots! Comme, à chaque épisode dramatique, à l'arrivée de chacun des trois cantons, un épisode pittoresque répond! Comme en la moindre ritournelle — et l'on voudrait un mot plus relevé pour ces nobles effusions d'orchestre, — on sent la présence, l'influence, la complicité secrète et sacrée des choses, qui sont la patrie aussi, qui semblent demander qu'on les sauve, et travailler elles-mêmes, tout bas, à leur salut!

Tout cela, dira-t-on peut-être, c'est la nature sans doute. (Et ce serait déjà beaucoup.) Mais *Guillaume Tell* est quelque chose de plus que la nature : c'est une nature particulière, et précisément celle de la Suisse, non de la France, ou de l'Allemagne, ou de l'Italie. Si peu que vous ayez l'oreille et l'âme d'un musicien, avec la mémoire d'un voyageur, vous la reconnaîtrez. Mais à quoi? D'abord à des analogies, à des équivalences générales entre les formes visibles et les figures sonores : à la couleur pastorale de la partition, à son caractère de *lactea ubertas,* de force, de fraîcheur et de sérénité. Enfin, — et, bien que peut-être on ne l'ait point assez remarqué, rien ne serait plus facile que de l'établir, — enfin des thèmes de ranz des vaches, ces chants populaires ou nationaux de la Suisse, ne servent pas seulement de fonds, mais de motifs à la plupart de ces paysages musicaux. Rossini, sans les répandre à profusion dans sa partition, les y a semés d'une main plus qu'on ne croit attentive. Il en a fait l'atmos-

phère qui baigne son œuvre, et qui l'embaume, où cette œuvre repose et dont parfois elle frémit. Elle leur doit, en plus d'une page, son caractère local, et comme authentique : par eux elle se trouve, pour ainsi dire, en règle si ce n'est avec l'histoire, au moins avec la géographie.

L'histoire! Si la musique de *Guillaume Tell* n'évoque ou ne représente pas celle des temps anciens, elle s'est mêlée un jour à celle de son temps, et l'opéra d'un Italien, sur un sujet suisse, ne fut pas tout à fait étranger à l'une des révolutions de Paris. « Le lundi 26 juillet 1830, l'affiche de l'Opéra annonçait pour le soir même *Guillaume Tell.* Le matin, vers midi, tout le personnel du théâtre était réuni sur la scène. Chacun était préoccupé des graves événements qui se préparaient, car les fameuses ordonnances avaient été publiées la veille, et l'esprit de l'émeute grondait déjà. On causait de la chose publique et on répétait *Guillaume Tell.* Un raccord avait été jugé nécessaire. J'étais présent à cette répétition, seul dans la salle obscure, où pénétraient par moments des rumeurs lointaines. Lorsqu'on arriva au trio célèbre, et que Guillaume s'écria : *Ou l'indépendance, ou la mort!* un frémissement parcourut le théâtre, et les hommes qui se tenaient au fond de la scène ou qui remplissaient les coulisses : acteurs, musiciens, machinistes, comparses, soldats de garde, frappés d'une étincelle soudaine, accoururent et répétèrent le cri de Guillaume. Jamais mouvement réglé par un habile metteur en scène ne fut exécuté avec autant de chaleur et d'ensemble... Ce fut la fin de la répétition. Beaucoup

de ces hommes, cachant sous leurs vêtements une arme improvisée, partirent et allèrent grossir les groupes qui agitaient les boulevards. Peu d'instants après, on reçut l'ordre de cesser la répétition et de changer le spectacle... L'histoire sait comment il fut changé[1]. »

Les opéras de Meyerbeer sont historiques d'une autre façon. Mais de celle-là même, tout actuelle et comme brûlante, on a prétendu — plaisamment — qu'ils l'étaient. « La foule, écrivait quelques années plus tard Henri Heine, qui n'épargna jamais son illustre compatriote, la foule se presse encore à l'Académie de musique pour voir *Robert le Diable;* mais, n'en déplaise aux enthousiastes de Meyerbeer, je pense que beaucoup de gens ne sont pas seulement attirés par le charme de la musique, mais bien par le bon sens politique du livret. Robert le Diable, fils d'un démon aussi réprouvé que Philippe-Égalité et d'une princesse aussi pieuse que la fille des Penthièvre, Robert le Diable est poussé au mal, à la révolution, par l'esprit de son père, et par celui de sa mère au bien, c'est-à-dire vers l'ancien régime. Ces deux natures innées se combattent dans son âme ; il flotte entre les deux principes ; il est juste milieu. C'est en vain que les voix de l'abîme infernal veulent l'entraîner dans le mouvement ; en vain qu'il est appelé par les esprits de la Convention, qui, nonnes révolutionnaires, sortent de leurs tombeaux ; en vain que Robespierre, sous la figure de Mlle Taglioni, lui donne l'accolade. Il résiste à toutes les attaques, à

1. Halévy, *Derniers Souvenirs et portraits.*

toutes les séductions. Il est protégé par l'amour d'une princesse des Deux-Siciles, qui est fort pieuse; et lui aussi devient pieux; et nous l'apercevons à la fin, dans le giron de l'Église, au milieu du bourdonnement des prêtres et des nuages d'encens. »

Pour « mil huit cent trente » que puisse être par certains côtés *Robert le Diable,* il ne l'est tout de même pas à ce point, et comme sous cet angle-là. Mais qui dira jamais à quel degré les *Huguenots* sont 1572, ou plutôt — pour leur donner plus de jeu, — seizième siècle, et seizième siècle français, à demi protestants et catholiques à demi, Réforme et Renaissance à la fois. George Sand encore l'a dit, — au moins à moitié, — dans la lettre que nous citions plus haut. Sous les voûtes du temple de Genève, « à l'heure hardie et vaillante de midi », elle a vu « debout cette statue d'airain, couverte de buffle, animée par le feu divin que le compositeur a fait descendre en elle... une des plus grandes figures dramatiques, une des plus belles personnifications de l'idée religieuse qui aient été produites par les arts de ce temps-là, le Marcel de Meyerbeer ». Et bientôt l'illustre « voyageur » ne la vit plus seule, cette figure héroïque. Derrière elle, avec elle, « la Réforme, cette forte idée sans emblèmes, sans voiles et sans mystérieux ornements, m'apparut dans sa grandeur et dans sa nudité. Cette église sans tabernacle ni sanctuaire, ces vitraux blancs éclairés d'un brillant soleil, ces murs froids et lisses, tout cet aspect d'ordre qui semble établi d'hier dans une église catholique dévastée, théâtre refroidi d'une installation toute militaire, me frappèrent

de respect et de tristesse... De ces dalles que n'échauffent jamais les genoux du protestant, semblaient sortir des voix graves, des accents de triomphe calme et serein, puis des soupirs de mourant et les murmures d'une agonie tranquille, résignée, confiante, sans un râle, sans un gémissement. C'était la voix du martyre calviniste, martyre sans extase et sans délire, supplice dont la souffrance est étouffée sous l'orgueil austère et la certitude auguste.

« Naturellement ces chants imaginaires prirent dans mon cerveau la forme du beau cantique de l'opéra des *Huguenots*... » Et le romancier-poète, artiste par surcroît ce jour-là, de s'écrier avec enthousiasme : « O musicien plus poète qu'aucun de nous, dans quel repli inconnu de votre âme, dans quel trésor caché de votre intelligence avez-vous trouvé ces traits si nets et si purs, cette conception simple comme l'antique, vraie comme l'histoire, lucide comme la conscience, forte comme la foi ? »

Encore n'est-ce là qu'un des aspects historiques du chef-d'œuvre. La musique des *Huguenots* a plus d'une façon d'être « vraie comme l'histoire ». Elle sait l'être (aux deux premiers actes) selon l'esprit de la Renaissance, comme (aux derniers) suivant l'idéal luthérien. Le génie de Meyerbeer, son génie historique, est dans ces rencontres et ces contrastes, dont le *Prophète* offrirait, après les *Huguenots*, des exemples non moins éclatants. Diversité des époques et diversité des pays, la couleur locale ne consiste que dans le sentiment de l'une et de l'autre, et cette couleur, intense ou légère, il n'est

pas un de ses tableaux, un de ses décors, où Meyerbeer ne l'ait répandue. Est-il besoin de citer les plus fameux et les plus grandioses : le cloître de *Robert le Diable,* les paysages exotiques de l'*Africaine,* la cathédrale du *Prophète* et ses liturgies triomphales; au cinquième acte des *Huguenots,* les abords du temple protestant; au troisième, le Pré aux Clercs, où le couvre-feu se traîne dans la brume chaude d'un soir d'été. Chez Nevers, au premier acte, à travers les ensembles trop souvent sommaires, un peu gros et comme brossés, que d'arabesques fait courir au plafond de la salle une ritournelle, une phrase de chant ou d'orchestre, un dialogue, un récit! Un peu plus loin, quelle sensation de fraîcheur, d'ombrages et d'eaux courantes nous donne le prélude instrumental et la première phrase de la reine, dès que le rideau se lève sur les jardins et la rivière de Chenonceaux!

« Grand opéra français. » En vérité, je n'en vois pas un autre qui plus que les *Huguenots* soit digne de ce nom. Cette musique est à nous, elle est nôtre par la finesse autant que par la puissance. Elle touche en nous les fibres les plus sensibles et les cordes les plus délicates. Autant que les grands faits de notre histoire, elle évoque nos horizons familiers : ceux de notre Paris, au troisième acte, et, dans les deux premiers, ceux d'une de nos plus aimables, de nos plus françaises campagnes. *O beau pays de la Touraine!* Rien que cet hommage féminin et royal, avec ses quatre notes et son accompagnement léger, parmi les fluidités de l'orchestre, est quelque chose de délicieux. Et je ne saurais entendre

le début du récit de Raoul : *Non loin des vieilles tours et des remparts d'Amboise,* cette intonation mineure et cet accent de mélancolie, et ce nom qui s'élève et fait silhouette au-dessus d'accords qui tremblent comme les vapeurs du matin, sans que tout cela rende l'aspect, et j'allais dire le visage même de notre douce France, un peu plus présent à ma vue, un peu plus cher à mon cœur.

Voilà de la géographie encore et voilà de l'histoire. On a contesté souvent à la musique le don de pareilles évocations. Comment, ont demandé ceux qui ne la comprennent ni ne la sentent, comment pourrait-elle figurer une époque, un pays? — Comment, demanderons-nous à notre tour, comment ne le pourrait-elle pas, et pourquoi? Pourquoi l'esprit des temps passés et des contrées diverses n'habiterait-il point en elle? Sans doute elle ne l'exprimera pas toute seule, et la parole et le décor seront là pour l'y aider. — Alors c'est le décor qui représente, et c'est la parole qui décrit. — Essayez seulement de supprimer la musique; ne conservez que le texte, les châssis et les toiles peintes, et, de l'histoire et du paysage, vous verrez ce qui restera.

Laissons du moins cet honneur à la musique, et justement à celle que nous étudions aujourd'hui. S'il est vrai que la musique du grand opéra français ne « creuse » pas toujours ses personnages, il n'est pas moins certain qu'elle les enveloppe et les encadre, qu'elle leur donne le recul ou le lointain du temps et de l'espace. Et c'est quelque chose encore d'arriver à

cette généralité relative, quand on ne peut atteindre à l'universel et à l'infini.

V

Elle y arrive plus d'une fois, à cette généralité, par des moyens proprement musicaux. On éprouve quelque scrupule à le dire, la chose allant, semble-t-il, de soi-même, et cependant il le faut, le contraire ne se disant que trop aujourd'hui : si le grand opéra français n'est pas, comme l'opéra de Mozart, voire celui de Gluck, un des chefs-d'œuvre de la musique, la musique y a pourtant sa part.

Grand musicien dramatique, le Rossini de *Guillaume Tell* est, de tous les maîtres de notre opéra, le plus purement musicien, ou le musicien le plus pur. Dans l'ordre de la beauté rien que sonore, je ne sais trop ce que non seulement la *Muette* ou la *Juive,* mais les *Huguenots* ou le *Prophète,* pourraient offrir d'égal aux deux premiers actes du chef-d'œuvre de Rossini.

Pourtant, jusque dans cet ordre supérieur, quelques pages de l'opéra d'Halévy, de l'opéra d'Auber, sont dignes — et l'on peut croire assurées — de ne jamais périr. Malgré le thème central, majeur et vulgaire, qui la dépare, l'ouverture de la *Muette* est musicale autant que dramatique. La fameuse *Prière* est d'un excellent style polyphonique et, pour le sentiment religieux, très supérieur au moderne « répertoire » de nos églises. C'est une admirable mélodie, annoncée par un récitatif admirable, que l'air du sommeil, ce chant si pur, qui

s'élève d'abord, comme plus d'une phrase illustre, sur les degrés de l'accord parfait majeur, pour descendre ensuite, pour défaillir et tomber lui-même, sur la modulation mineure qui donne tant de tristesse et de tendresse à ces mots : *Les larmes qui tombent encore de ses yeux.*

Belle page aussi de musique, la Pâque de la *Juive*. Belle, premièrement par la rectitude et presque par la rigueur des lignes, par la couleur tonale, par l'originalité de la coupe et du rythme, belle ensuite, et d'une autre manière, quand la psalmodie se détend et s'entr'ouvre, et que sortant, comme une fleur mélodique, des versets et des répons austères, la cantilène d'Éléazar monte et s'épanouit. Enfin le fameux air : *Il va venir!* n'est pas seulement dramatique; mêlé de mélodie, de déclamation et d'orchestre, il est trois fois musical. Symétrique et cependant libre, entrecoupé de vides ou de silences, il développe entre ses deux reprises un épisode mineur en triolets, où passe un pressentiment funeste. C'est, au-dessous de la prière d'Agathe et de la romance de Desdemona, l'un des beaux moments consacrés par la musique à l'angoisse de l'attente, à l'effroi de la solitude et de la nuit.

Mais *Guillaume Tell,* encore une fois, domine tout le répertoire. Les deux premiers actes, à part quelques faiblesses, débordent vraiment de musique. Mélodie, harmonie, orchestre, récitatif, l'abondance des formes sonores n'a d'égale ici que leur pureté. Le chœur d'introduction, tel autre encore (en *fa* majeur), semble écrit avec la plume de Mozart. En cette longue suite

d'« ensembles », pas un *andante* n'est vide et pas un *allegro,* le finale excepté, n'est vulgaire. Au second acte, on aimerait pouvoir transcrire le petit chœur de la Nuit, rien que pour montrer à quelle extrême beauté l'extrême simplicité sait atteindre, et comment, dans une série d'inoubliables accords, une faute d'harmonie — qu'un écolier n'oserait se permettre — peut être en même temps, avec la liberté du génie, et commise et rachetée.

Est-il un élément de la perfection sonore qui manque au prélude romantique, puis à la ritournelle (de quatre mesures), enfin aux deux strophes, classiques et quasi virgiliennes, de *Sombres forêts?* Avec ses trois mouvements : son premier *allegro* qui se modère et se contient, son *andante* ultra-pathétique et son finale enivré d'enthousiasme, qu'est-ce que le fameux trio, sinon l'ébauche ou le raccourci d'une symphonie? En rappellerons-nous les élans, ou les éclats, et le foudroyant effet que produit, non pas même telle phrase, mais telle note, et certains sanglots, certains cris d'Arnold, qui demeurent tout de même un chant?

Dans la vaste scène du Rütli, tout est musique. Les harangues de Guillaume y sont des chefs-d'œuvre d'éloquence à la fois chaude et sobre, de lyrisme verbal et chantant. Partout les chœurs et les *soli* se croisent et se font équilibre. De nombreux épisodes ne forment ici qu'une scène diverse, mais homogène. L'éclat et la solidité de l'orchestre ne le cèdent en rien à la variété des mélodies, des rythmes et des mouvements. Ceux-ci, même rapides, restent graves, et le chœur syllabique

sur ces paroles : *Guillaume, tu le vois!* doit à sa vivacité même autant qu'au mode mineur et au *pianissimo* son caractère fiévreux et haletant. Tantôt la polyphonie — des voix ou de l'orchestre — se divise; tantôt elle se rassemble, et dans un unisson imprévu et terrible (*Un esclave n'a pas de femme. Un esclave n'a pas d'enfant*) elle porte, elle frappe tout entière et d'un seul coup. Enfin le dernier ensemble vaudrait à lui seul une longue analyse. Dépouillé du drame, de la parole et de la décoration, il reste néanmoins une admirable période musicale. Il l'est par l'introduction rayonnante et triomphale, où les accords parfaits, que les trompettes sonnent, s'étagent comme les degrés d'une échelle de lumière. Il l'est par la noblesse, par l'éclat de la mélodie mère ou maîtresse; par le double mouvement, flux et reflux véritable, qui l'apporte et la remporte tour à tour ; il l'est par le développement de l'idée aussi bien que par la qualité de l'idée elle-même; il l'est, en deux mots, autant que par la pureté de son principe, par la magnificence de son progrès et la force irrésistible de son cours.

Oui, le musicien de la scène des Cantons est plus pur que celui de la Bénédiction des poignards. Mais le second fut maintes fois un grand musicien aussi. Beaucoup de nos jeunes compositeurs le méprisent aujourd'hui, qu'il aurait méprisés bien davantage. Le nom seul de la Bénédiction des poignards attesterait assez quel ordonnateur, quel architecte de sons fut le compositeur des *Huguenots*. Nous ne verrons pas s'écrouler non plus, quoi qu'on en dise, la cathédrale de Münster,

ou la salle du « Conseil supérieur de la marine » à Lisbonne, et « quand il bâtissait de sa main colossale », ce n'est pas toujours en dramaturge seulement que Meyerbeer bâtissait.

Si parfois le théâtre l'emporte, ou l'égare au delà de la musique, — pour ne pas dire au-dessous, — comme la musique, ailleurs, le ramène et le relève ! Alors, entre les deux éléments de son art, que de conjonctions heureuses ! Au début de la conjuration des *Huguenots,* quel trait de génie, et de génie musical, que certaine modulation découvrant sous l'appel de Saint-Bris : *Écoutez ! Écoutez !* de nouvelles et terribles profondeurs ! Trouvailles musicales aussi, les accords enharmoniques sur les premières paroles de la Bénédiction des poignards : *Glaives pieux ! Saintes épées !* et, plus loin, certaine dissonance de seconde quand éclate l'*Anathème sur eux !* et, plus loin encore, dans le duo, les quintes, rudes et sinistres, où se pose la sinistre demande : *Entends-tu ces sons funèbres ?*

A peine mélodiste, disait-on naguère, et trop mélodiste, trop italien, à ce qu'on prétend aujourd'hui, Meyerbeer, à côté de mélodies médiocres, en a créé de sublimes. Est-il besoin de citer les plus beaux de ses chants : dans le duo des *Hugenots,* le fameux *Tu l'as dit,* enivré d'amour et d'épouvante, ou la strophe de Vasco saluant, dans l'extase aussi, des rivages nouveaux et radieux ?

L'orchestre de Meyerbeer sait chanter, agir, comme les voix. C'est lui qui, dès le début du *Prophète,* nous présente en quelque sorte Fidès. Il figure sa démarche

un peu lasse, un peu lourde, sa babillarde et souriante bonhomie. Plus tard, sous les voûtes gothiques, à l'heure de la tragique rencontre du fils et de la mère, l'orchestre encore intervient et participe. Il s'étonne, il s'indigne, il finit par céder avec elle; il ordonne, implore, et triomphe avec lui. Dans le célèbre unisson de l'*Africaine,* l'orchestre, toujours l'orchestre, sert de héraut funèbre à Selika venant chercher la mort. Prêt à bénir Valentine et Raoul, tandis que Marcel un moment se recueille, un instrument, un seul (clarinette basse), expose en quelque sorte le sujet de la nuptiale et sombre homélie; il en prononce l'exorde et, triste, pieux et fidèle, ensuite il y répond.

On sait quelle a toujours été, dans l'opéra français, la valeur du récitatif. *Guillaume Tell* et les quatre partitions de Meyerbeer en offrent à tout moment des exemples et des chefs-d'œuvre. Nous avons cité plus haut les sublimes divagations d'Arnold. Plus retenu, moins libre et, comme on dit, « obligé », mêlé d'orchestre, en un mot : moins italien, le récitatif de Meyerbeer se compose et s'organise davantage. En outre, il se fond mieux avec les autres éléments du style dramatique et musical. Entre les « endroits forts », selon l'expression du président de Brosses, la musique de Meyerbeer ne faiblit ni ne se dérobe. Elle excelle au contraire dans les transitions. Là, quelques mesures de récit, mais d'un récit accompagné, commenté ; les accents de la voix, le discours soutenu par quelques accords, quelques mouvements de l'orchestre, tout cela donne aux moindres scènes qui séparent les « morceaux », ou plutôt qui les

unissent et les soudent ensemble, un caractère, une vie égale et parfois supérieure à celle dont les « morceaux » mêmes sont animés.

Il n'est pas jusqu'à la symphonie et au *leitmotiv* — cette application particulière de la symphonie au drame en musique — qui ne joue dans l'opéra de Meyerbeer un rôle encore élémentaire, mais déjà cependant un rôle. Dans l'introduction des *Huguenots* et maintes fois au cours de l'ouvrage, le choral de Luther ne fait guère que revenir, et ne va pas — ou presque pas — jusqu'à se transformer. Le motif éclatant et triomphal par où commence la marche du *Prophète* est celui qui naguère, alors incertain et timide, annonçait le récit, fait par Jean à ses sombres conseillers, du songe auquel il refusait de croire. Ici la seule intensité, le degré de force ou de couleur des sons, marque toute la différence entre les promesses du rêve et leur accomplissement. Mais, au premier acte de *Robert le Diable*, c'est en *leitmotiv* véritable que la ballade de Raimbaud est traitée. Toute simple d'abord et très claire, il suffit du mode mineur, de quelques accords de septième, aux intervalles diminués, pour la compliquer et l'assombrir, pour en dégager à demi le mystère et la menace, qu'au début elle ne semblait pas contenir.

Dans ce qu'on nomme la symphonie, il convient de distinguer deux éléments, ou deux principes. Le premier n'est guère autre chose que le nombre et la variété des instruments, leur timbre, ou leur couleur, et leur faculté d'expression. Le second, plus intellectuel en quelque sorte, et qui tient du raisonnement ou de la logique,

consiste à développer une idée musicale, à la multiplier par elle-même, à tirer, à déduire d'elle tout ce qu'elle renferme et peut donner. De ces deux ordres, qui se touchent et ne se confondent pas, le premier est plutôt celui de l'orchestration ; l'autre, celui de la symphonie proprement dite. Ce dernier domaine, où Wagner devait un jour entreprendre de transporter, voire d'enfermer le drame lyrique, ne fut que rarement le terrain de notre musique et, pour ainsi dire, jamais celui de notre grand opéra. Pourtant on trouve çà et là dans l'œuvre, non pas de Rossini, mais de Meyerbeer, des esquisses ou des amorces de symphonie. C'en est une que l'introduction de *Robert le Diable,* où le motif de la future « Évocation des nonnes » est thématiquement travaillé. C'en est une encore — et même un peu plus « avancée », ou « poussée » — que certain passage du quatrième acte du *Prophète,* où trois ou quatre notes de Fidès (*Et toi, tu ne me connais pas !*), circulant à travers la polyphonie des voix et de l'orchestre, la soutiennent et, pour ainsi dire, la nourrissent tout entière.

Ainsi les diverses formes de la musique, et de la musique de théâtre, se partagent, sans que l'une ou l'autre y domine, le genre que nous achevons d'analyser. Nous avons parlé précédemment d' « opéra récitatif » et d' « opéra mélodique ». L' « opéra symphonique » fera l'objet de notre dernière étude. On pourrait qualifier d'éclectique, ou de composite, le grand opéra français et même, pour en définir la nature musicale ou spécifique, — j'entends celle-là seulement, — ce serait peut-être le terme le meilleur

VI

« Les vieilles formes s'usent. L'opéra en cinq actes n'est plus possible. » Ainsi parlait déjà Meyerbeer à Blaze de Bury. Et Richard Wagner, adorant encore ce qu'un jour il devait brûler, avait écrit cet éloge funèbre de l'opéra meyerbeerien : « En ce sens, on ne peut rien concevoir de plus élevé. Nous comprenons que le point culminant, dans toute l'acception du mot, a été atteint; et de même que le plus grand génie éclaterait s'il voulait, dans l'ordre d'idées de Beethoven, non pas même enchérir sur sa dernière symphonie, mais seulement essayer de partir de là pour aller plus loin, de même il paraît impossible que, dans cet ordre d'idées où Meyerbeer a touché la limite extrême, on veuille encore s'avancer au delà.

« Il nous faut nous arrêter à l'opinion que cette dernière époque de la musique dramatique s'est fermée avec Meyerbeer, et qu'après lui, comme après Haendel, Gluck, Mozart et Beethoven, l'idéal pour cette période doit être considéré comme atteint et impossible à dépasser; mais aussi que, dans sa puissance infatigable de création, le temps apportera une nouvelle direction qui permettra de faire ce que ces héros ont fait[1]. »

Le temps, on le sait, n'a pas été sourd à l'appel de Wagner, infidèle à son espérance. Wagner, accomplis-

1. Traduit par MM. Soubies et Malherbe dans un article sur Wagner (*Mélanges sur Wagner*).

sant lui-même sa prophétie, le Wagner d'après *Rienzi*, le Wagner du *Vaisseau Fantôme*, de *Tannhäuser* et de *Lohengrin*, devait donner la « nouvelle direction », tracer le futur chemin et le suivre ensuite jusqu'au bout. L'ancienne voie, celle que nous venons de parcourir, est aujourd'hui presque déserte ; elle garde pour seule parure la magnificence de ses ruines et de ses tombeaux. Aucun de ceux qui, depuis un demi-siècle peut-être, y passèrent, ne semble y avoir élevé de monument immortel. Avant même de subir l'influence, relativement récente encore, de Wagner, la musique française avait d'elle-même cherché d'autres routes. Ce n'est pas dans la mesure où il se rapproche du « grand opéra », mais au contraire dans celle où il s'en éloigne, que le *Faust* de Gounod parut et demeure en France un chef-d'œuvre sans précédent. Et depuis, on peut assurer que l'évolution de notre musique de théâtre s'est opérée en dehors, si ce n'est à l'encontre du genre que nous achevons d'étudier. Sans doute on l'a vu se défendre, ou se survivre, et pousser quelques rejets encore. Par exemple, *Hamlet*, le *Roi de Lahore* et *Patrie* furent très loin de rendre à l'idéal ancien des hommages sans éclat. Mais, tout de même, les *Henri VIII* et les *Ascanio*, ses « grands opéras », ne font pas aussi grand un Saint-Saëns que sa tragédie musicale ou son oratorio dramatique de *Samson et Dalila*. Plus on regarde aujourd'hui, — ou plus on écoute, — et plus on trouve ailleurs que dans le grand opéra, je veux dire en des œuvres plus sobres et plus intimes, dépourvues d apparat et d'appareil, qu'elles se nomment d'ailleurs *Carmen*

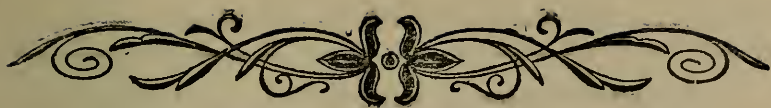
ou *le Roi d'Ys, Manon* ou *Werther*, l'honneur actuel de la musique française renouvelée.

« Aimez, » a dit le poète,

> Aimez ce que jamais on ne verra deux fois.

Aimons ainsi notre grand opéra national. Aimons-le d'un amour en quelque sorte historique et rétrospectif. Aimons-le, saluons-le, car nous ne le reverrons plus.





VI

L'OPÉRA SYMPHONIQUE *WAGNER*

1909.

Voici le dernier âge de la musique. J'entends sa forme la plus récente, celle d'hier, celle encore d'aujourd'hui, sinon peut-être, comme on l'a trop dit, celle de « l'avenir », ou seulement (déjà certains signes le montrent) celle de demain. Le nom d'opéra symphonique, mieux que celui de drame lyrique, nous paraît propre à désigner le genre que nous allons étudier. Un opéra, par définition, et par une définition aussi large qu'ancienne, c'est toute pièce, toute action, sérieuse, tragique même, ou légère, — *Tristan* comme *Falstaff,* le *Barbier de Séville* ou *Fidelio,* — représentée par les sons. De plus, il semble bien que cette expression : « lyrique », risque de conserver au lyrisme, c'est-à-dire au chant pour le chant, à la mélodie autonome, une part que, dans le drame musical, elle ne possède plus. L'épithète de « symphonique », au contraire, met tout de suite au premier rang, dans le titre, l'élément qui, dans la réalité, s'est fait la première place. Ainsi les mots s'accordent mieux avec les choses. Ils leur ressemblent davantage. La poésie elle-même ne s'y est pas trompée.

Quando Wagner possente mille anime intona
Ai cantanti metalli, trema agli umani il core [1].

Dans l'opéra symphonique de Wagner, les métaux ne sont pas seuls chantants ; les cordes, les bois, y ont aussi leur voix, avec leur âme. Mais quand les hommes, en l'écoutant, sentirent frissonner leur cœur, c'est la symphonie surtout qui les émut d'un frisson nouveau.

I

Nous avons dit : l'opéra symphonique de Wagner. Ce n'est pas tout à fait cela, ou plutôt ce n'est pas cela seulement. L'œuvre de Wagner est le sommet du genre. Mais plusieurs degrés y conduisent, et nous devons les gravir.

Le premier fut taillé dans le marbre italien, et Monteverde est le nom qu'il faudrait y inscrire. Dès le début du dix-septième siècle, l'opéra vient à peine de naître dans un salon de Florence, et d'y naître — nous l'avons vu naguère — monodique et récitatif, que déjà la symphonie ou l'orchestre s'y introduit. Monteverde est l'auteur de cette introduction, et s'il est vrai, comme on le dit communément, que la variété des sons, le timbre, soit le coloris de la musique, il est naturel aussi que le don lui en ait été fait par un maître vénitien. L'orchestre de Monteverde, d'après les indications que porte la partition de l'*Orfeo,* ne comprend pas moins de trente-six instruments. De plus, on voit apparaître, dans l'œuvre

1. Carducci.

du musicien d'*Orphée* et du *Couronnement de Poppée,* l'expression dramatique et sentimentale, autrement et plus brièvement dit l'*éthos* de l'orchestre. Monteverde passe pour avoir employé le premier ce moyen et produit cet effet, le *tremolo,* que trois siècles ne devaient point user et dont Wagner lui-même, en de pathétiques moments, n'a pas dédaigné de se servir. Monteverde a tenté davantage. Par exemple, au second acte d'*Orphée,* la scène change et représente les Enfers. Aussitôt l'orchestre lui-même se renouvelle. « Ici, lisons-nous, font leur entrée les trombones, les cors; au contraire, les violes et les petits orgues de bois gardent le silence. » Plus loin, un violon accompagne le monologue d'Orphée d'une sorte de concerto ou d'improvisation éperdue, et nous trouverons encore en cette rencontre, à défaut des *leitmotive,* un essai de ce qu'on pourrait nommer les *leitinstrumente,* les instruments conducteurs. Saisir les rapports de l'âme, ou du sentiment et de la passion, non plus, comme on venait de le faire à Florence, avec le récitatif ou le chant, mais avec les sonorités orchestrales, tel paraît bien avoir été le dessein de Monteverde. Anathèmes ou railleries, ses contemporains ne négligèrent aucun moyen de l'en détourner. Il y persista malgré tout, et la recherche de l'expression symphonique, ou du moins instrumentale, marque peut-être le premier point de contact, à travers un peu moins de trois siècles, de l'opéra primitif avec l'opéra wagnérien [1].

1. Sur Monteverde précurseur de Wagner, consulter l'ouvrage de M. Romain Rolland : *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti,* ch. IV.

Franchissons plus de cent cinquante ans et passons tout de suite à Gluck. Ce n'est pas qu'en ce long intervalle, chez un Lully, chez un Rameau, quelques jalons ou quelques signes n'apparaissent encore. Au cours d'une étude récente et très développée sur le musicien de Louis XIV, M. Romain Rolland nous rappelle ou peut-être nous révèle dans les opéras de Lully certaines symphonies, faisant corps avec la pièce, y jouant un rôle. « Ce sont des sortes de grands paysages poétiques, — des paysages intérieurs, — la peinture de l'atmosphère morale qui enveloppe une scène... Une des parties les plus pures, les plus parfaitement belles » de l'œuvre du Florentin [1].

Rameau de même, si ce n'est davantage, se montre, au théâtre, symphoniste par quelque endroit. « Personnellement, et cela nous le savons par Maret, il s'intéressait moins au « vocal » qu'aux symphonies et aux divertissements... Les symphonies se rattachent souvent à l'action, qu'elles complètent et commentent, et à laquelle elles se relient musicalement, puisque nombre de thèmes confiés à l'orchestre découlent de ceux qui sont exposés par les chanteurs. De la sorte, la symphonie prolonge l'effet vocal et ne rompt point nécessairement l'unité de l'œuvre. » Ainsi parle un des deux plus récents biographes du maître bourguignon [2]. L'autre ne cite que pour y sous crire ce magnifique éloge

1. Voyez l'ouvrage de M. Romain Rolland : *Musiciens d'autrefois* (*Notes sur Lully*). Paris, Hachette, 1908.

2. *Rameau,* par M. Lionel de la Laurencie, dans la collection *les Musiciens célèbres*. Paris, Laurens, 1908.

de Chabanon : « Rameau, comme symphoniste d'opéra, n'eut jamais de modèle ni de rival, et nous ne craignons pas d'affirmer hautement qu'après toutes les révolutions que l'art pourra subir, lorsqu'il sera porté à sa plus haute perfection par quelque peuple que ce soit, alors même ce sera beaucoup faire que d'égaler notre artiste dans cette partie et de mériter d'être placé à côté de lui[1]. »

Nous irons cependant, sans nous arrêter, jusqu'à Gluck. Chez celui-là nous trouverons des passages connus, des exemples familiers et qui feront image. Ils montreront mieux comment, dans l'opéra par nous autrefois qualifié de récitatif et verbal, l'orchestre ou la symphonie peu à peu s'insinue et tend à se fortifier.

Oui, la symphonie est là quelquefois. Elle y est sous deux formes et comme à deux degrés. Elle y agit tantôt par la variété des timbres, tantôt par sa vertu propre, laquelle consiste d'abord dans la déduction ou le développement de l'idée musicale, et puis dans le partage de la musique elle-même entre les instruments et la voix. Les effets de sonorité abondent chez Gluck, et la plupart sont connus : c'est un hautbois qui suit ou plutôt qui perce de sa plainte la déploration d'Alceste ou celle d'Iphigénie ; c'est l'éclat, c'est l'aboi rauque des trombones, repoussant la suppliante et conjugale prière d'Orphée : *Laissez-vous toucher par mes pleurs !* Ainsi chez Monteverde déjà les trombones avaient comme donné la première touche de la couleur infernale. L'instrumentation de Gluck est à peine moins som-

1. *Rameau,* par M. Louis Laloy, dans la collection *les Maîtres de la musique.* Paris, Alcan, 1908.

maire : elle ne consiste que dans la réplique d'une note des cuivres à quelques notes de harpe, celles-ci bien frêles, mais pathétiques par leur fragilité même, dont le Ténare hurlant ne triomphera point.

Les deux tableaux de l'Enfer et des Champs Élysées se touchent, en même temps qu'ils s'opposent, au moins dans la partition, par deux épisodes symphoniques. Au théâtre, entre l'un et l'autre, il ne faudrait pas d'arrêt, pas d'entr'acte, et la symphonie alors assurerait également l'effet du contraste et celui de la continuité. Chef-d'œuvre instrumental, grâce au timbre à la fois mélancolique et sacré de la flûte, on peut regarder aussi le prologue élyséen comme l'un des chefs-d'œuvre de la mélodie symphonique : j'entends celle qui, loin de se répéter, se développe, se renouvelle et semble constamment s'engendrer elle-même.

Ailleurs, et plus d'une fois, le maître de la parole pure, de la parole nue, ou revêtue de peu de sons, a deviné que la symphonie serait un jour pour le verbe non plus le vêtement et le dehors, mais le dedans et la vie. Ici paraît, à peine appuyé, mais déjà sensible, un des traits de l'idéal wagnérien. Mainte page de la seconde *Iphigénie* en est marquée. Dès le début, au cours de l'orage que représente l'introduction, la voix de la prêtresse entre à l'improviste dans la symphonie et s'y mêle comme un instrument de plus. A peine est-il besoin de rappeler la scène des remords d'Oreste et, sur ces mots : *Le calme rentre dans mon cœur,* le démenti furieux que l'orchestre oppose au mensonge du parricide. Plus loin, au dernier acte du même ouvrage, on

dirait que le développement d'un thème de Bach accompagne la prière d'Iphigénie à Diane. *Armide* aussi renferme tel passage où les deux éléments de la musique sont liés. A la fin du troisième acte, le brusque revirement de l'héroïne, sa chute soudaine de la haine à l'amour, est évoquée par l'orchestre non moins que par la voix. Tous les deux encore semblent se passer ou se prêter l'un à l'autre la phrase exquise de Renaud : *Allez, éloignez-vous de moi.* Enfin et surtout, je ne crois pas qu'il existe un morceau plus significatif à cet égard que la cantilène d'Orphée entrant au bienheureux séjour. L'intérêt symphonique ici ne le cède pas aux délices mêmes de l'instrumentation. Dans cet *andante* qui, par le mouvement, par l'ondulation du rythme, annonce vaguement la *Scène au bord du ruisseau,* de la symphonie *Pastorale,* autant que la voix, l'orchestre est mélodie, il est chant. Sans gouverner encore, il règne pourtant, et la beauté parfaite est ici l'objet, entre les pouvoirs ou les vertus sonores, d'un échange libre et d'un partage harmonieux.

L'opéra mélodique à son tour — j'ai nommé celui de Mozart — ne se confina pas étroitement dans la mélodie. Libre et souple, il s'échappe quelquefois au dehors. Grand symphoniste et grand dramaturge musical, l'auteur de *Don Giovanni* et de *Jupiter* savait soumettre l'un des éléments de son génie à l'autre, mais il ne l'y pouvait sacrifier. Nous ne citerons pas — ils sont trop — les « effets » dramatiques ou pittoresques de l'orchestre de Mozart. Déjà, parlant de l'*Enlèvement au sérail* dans une lettre que nous avons rappelée naguère, le maître a

lui-même analysé la valeur expressive et tout instrumentale de certain morceau. L'orchestre de Mozart est par moments, avant la scène ou plus que la scène, le véritable théâtre où se joue le drame ou la comédie de Mozart. Les premiers accords de *Don Giovanni* en signifient d'avance le dénouement terrible. C'est à l'orchestre que se poursuit et s'achève le suprême débat entre le convive de pierre et son hôte. Autant que la fameuse sérénade, j'appellerais volontiers le duo du cimetière un chef-d'œuvre en partie double. L'orchestre à tout moment s'y moque des voix ; elles tremblent, il raille, et, dans l'asile de mort, à travers les tombeaux, sans peur, mais non sans malice, il fait rire et chanter la vie.

Mainte page de *Don Giovanni* commence en véritable symphonie. Avec ses « voix » ou ses « parties » multiples, ses épisodes qui naissent les uns des autres, ses thèmes développés, sinon transformés, le grand finale des *Noces* non seulement commence, mais se déroule ainsi tout entier. Symphonie encore, le divertissement à triple orchestre exécuté pour les noces de Zerline et de Mazetto. Mais surtout c'est la *Flûte enchantée* où le souffle symphonique, le souffle allemand, passe pour la première fois. Sublime et familier, comique et mystérieux — ou mystique — tour à tour, le suprême chef-d'œuvre de Mozart porte à sa cime je ne sais quelles étranges lueurs. Un de nos confrères, M. Julien Tiersot, a su discerner autrefois dans la *Zauberflöte,* non seulement dans la musique, mais jusque dans le « poème », dans les situations et les caractères, des pressentiments wagnériens. Le pressentiment sympho-

nique n'y est pas le moins sensible. Premièrement, aucune ouverture de Mozart n'est symphonie au même degré que celle de la *Flûte*. Au cours de l'œuvre, de nombreux passages sont animés du même esprit, écrits dans le même style : entre autres, et plus que tout autre, pendant la scène de l'initiation, le grave et religieux duo des hommes d'armes. L'orchestre ici ne se contente pas d'accompagner : il exécute à lui seul, pour lui seul, à la manière de l'orchestre de Bach, un travail polyphonique et fugué, sur lequel se pose, en forme de choral, le thème austère des deux voix. Et cet orchestre, à la vérité, n'écrase ni même n'offusque le chant; il a cependant une vie, un sens, un langage propre, il est un des foyers, un des pôles de l'expression. — Mais, dira-t-on peut-être, que parlez-vous de Wagner et de l'avenir, quand c'est Bach et le passé que vous rappeliez à l'instant même? — Il est permis, s'il vous plaît, de les nommer parfois ensemble. Ces deux extrêmes se rapprochent et se rejoignent par quelque endroit. Wagner est l'héritier de Bach autant que son contradicteur, et c'est en se souvenant de l'un que Mozart a pu le mieux annoncer l'autre et par avance, vaguement, lui ressembler.

Chez Beethoven, le Beethoven de *Fidelio*, nous allons trouver des signes, ou des symptômes, plus précis encore et plus prochains. Wagner tout le premier, il y a près de cinquante ans, les a déjà reconnus. Comparant la situation et la dignité respective de la symphonie et de l'opéra du temps de Beethoven, il écrivait dans sa fameuse *Lettre sur la musique :* « Pour bien

saisir ce que je veux dire, comparez la richesse infinie, prodigieuse, du développement dans une symphonie de Beethoven, avec les morceaux de musique de son *Fidelio*. Vous comprenez sur-le-champ combien le maître se sentait ici à l'étroit, combien il étouffait, combien il lui était impossible d'arriver jamais à déployer sa puissance originelle. Aussi, comme s'il voulait s'abandonner une fois au moins à la plénitude de son inspiration, avec quelle fureur désespérée il se jette sur l'ouverture et y ébauche un morceau d'une ampleur et d'une importance jusqu'alors inconnue! » Ce n'est pas une, c'est trois ouvertures qu'il fallut à Beethoven pour épancher la « plénitude » d'une « inspiration » qui dépasse en effet, ou déborde, le cadre de l'opéra d'alors, et la plus considérable, la plus admirable des trois, celle à laquelle Wagner fait allusion, est bien, sous la forme symphonique, l' « ébauche » ou le raccourci du drame qu'elle annonce et que d'avance elle égale.

Fidelio sans doute, au moins dans l'ensemble, n'est pas un opéra symphonique; mais rien n'est plus facile que d'y signaler, en mainte scène, des traits ou des touches de symphonie. L'air si difficile, pour ne pas dire impossible, de Pizarre, à la fin du premier acte, l'est surtout à cause du rôle prédominant de l'orchestre et des assauts terribles que celui-ci constamment y livre à la voix. Dans le grand air de Léonore, les récits « obligés », les ritournelles, ont une rare valeur instrumentale; et qui se souvient de cette page, se rappelle des sonorités (celle des cors par exemple) autant, peut-être plus, que des mélodies et des mouvements. Dès le début

de l'épisode des prisonniers revoyant pour un instant la lumière, avant l'entrée des voix, les accords de l'orchestre semblent répandre le jour, et sous le chœur ensuite, à travers le chœur, un thème d'orchestre encore, pur et libre comme l'air, s'insinue et circule.

Plus on relit *Fidelio,* plus on y trouve de présages. L'introduction du second acte (la prison) n'a rien de commun avec la ritournelle d'un air à l'ancienne mode. Elle forme un vrai tableau symphonique, et lorsque le rideau se lève, c'est bien comme dans une symphonie, et dans la plus douloureuse, que semble entrer de biais, sans préparation, le premier mot ou le premier cri de la voix. A la fin de la même scène, cette voix n'est pas loin de s'effacer devant l'orchestre, devant un instrument de l'orchestre, le hautbois, qui paraît tracer ici, moins avec des sons qu'avec de la lumière, la ligne principale de la rayonnante *coda.* Plus loin encore, qu'est-ce que le duo de Léonore et du geôlier creusant la tombe du captif? Presque une symphonie, où les deux voix se bornent à compléter l'harmonie, où l'orchestre expose et développe les thèmes, où c'est l'orchestre qui travaille, qui peine et qui gémit. Symphonie encore, et la plus dramatique, le quatuor du pistolet. Enfin et surtout, symphonie, symphonie avec chœurs, le suprême et sublime finale, ode à la joie conjugale, annonçant l'ode future à toute joie. Même plan déjà, dans de moindres proportions, et même principe : un thème varié, que les variations accroissent, transforment à l'infini; l'esquisse en un mot de ce finale de « la neuvième », où Wagner trouvera plus

tard un point d'appui pour soulever le monde, pour établir dans le drame musical un ordre, un équilibre nouveau.

Cet équilibre, ou cet ordre, Weber, après Beethoven, le pressent et le prépare. Chef-d'œuvre d'originalité mélodique, le *Freischütz* en est un encore — et non moindre — d'orchestration et de symphonie. Quel admirateur du *Freischütz* décidera ce qu'il en admire davantage, et si la voix humaine ou celle des instruments y a plus d'éloquence et de vérité, de naturel et de poésie? Le drame entier ne surpasse peut-être pas la seule ouverture. Il semble s'y concentrer d'avance en quelques épisodes, comme le *quatuor* mystérieux des cors ou le *vocero* pathétique de la clarinette éperdue. Inspirés, si ce n'est imités de l'air de Pizarre et de celui de Léonore, l'air de Kaspar et celui d'Agathe se partagent de même entre l'orchestre et la voix. Dès le début de l'air d'Agathe, avant que le premier soupir entr'ouvre les lèvres de l'inquiète fiancée, l'orchestre a déjà dessiné sa silhouette pensive. Et quand redoublent ses alarmes, l'orchestre encore, qui tinte ou qui se traîne, qui compte ou prolonge les sons, imite le cri régulier de l'oiseau nocturne, évoque les fantômes rampants de la Gorge aux Loups.

La Gorge aux Loups, voilà certainement l'un des premiers et des plus authentiques chefs-d'œuvre de l'opéra symphonique. Et ce chef-d'œuvre, autant, sinon plus qu'une scène de drame, est un paysage. La nature est le sujet, et je dirais presque — tellement elle y est vivante — le personnage essentiel, unique, l'héroïne

enfin de cette musique-là. Aussi bien, pour ce modèle il n'y a que cet interprète, et, par la force des choses, l'histoire du paysage est liée à celle de la symphonie. L'orchestre avait teinté, naguère, de nuances encore pâles et qui nous paraissent aujourd'hui pareilles à celles des tapisseries anciennes, les paysages de Gluck. L'orchestre de Weber use d'autres tons et d'autres touches; il possède un coloris autrement riche, autrement fort et, jusque dans les gammes sombres, autrement éclatant. Symphonique par les timbres, cet orchestre ne l'est pas seulement ainsi. Les sonorités y ont leur valeur; elles ne constituent cependant que le dehors et l'ornement de la symphonie. Le fond même est symphonique : par là j'entends l'abondance et l'ampleur des thèmes, le renouvellement des formes sonores et leur correspondance avec les formes que le spectacle nous montre ou nous suggère. Ajoutez à tout cela l'usage des motifs rappelés, sinon des *leitmotive* encore, enfin la subordination à l'orchestre de la voix qui déclame ou qui parle plutôt qu'elle ne chante, et vous reconnaîtrez que dans la hiérarchie des éléments sonores qui compose le célèbre épisode, la symphonie n'est pas loin d'occuper le centre ou le sommet.

Enfin, parmi les devanciers de Wagner, ne trouverons-nous pas un de nos compatriotes? Si : le dernier et le plus proche du maître allemand, est des nôtres. Il se nomme Berlioz. Non pas tant peut-être le Berlioz de *Benvenuto Cellini* et des *Troyens,* le Berlioz du théâtre, que le Berlioz de *Roméo* et de la *Damnation*

de Faust, le Berlioz de la « symphonie dramatique », le plus original et, tout compte fait, le plus grand. Aussi bien, entre la « symphonie dramatique » et l'«opéra symphonique », il n'y a guère qu'une interversion de mots, non pas le moins du monde une contrariété de nature, et les deux genres, au fond, peuvent être tenus pour voisins. Accroître, si ce n'est introduire l'orchestre et la symphonie dans la musique française ; prendre l'orchestre pour organe ou pour agent d'une musique avant tout expressive, d'une musique littéraire, d'une musique à programme et par là dramatique en quelque manière, dramatique à demi, tel paraît bien avoir été le rôle et l'honneur de Berlioz.

Il avait lui-même conscience de sa mission quand il écrivait, à propos de son *Roméo*, ces lignes que rapporte le plus récent et peut-être le plus sûr de ses biographes : « Si, dans les scènes célèbres du jardin et du cimetière, le dialogue des deux amants, les *apartés* de Juliette et les élans passionnés de Roméo ne sont pas chantés, si enfin les duos d'amour et de désespoir sont confiés à l'orchestre, les raisons en sont nombreuses et faciles à saisir... Les duos de cette nature ayant été traités mille fois vocalement, et par les plus grands maîtres, il était prudent autant que curieux de tenter un autre mode d'expression. La sublimité même de cet amour en rendait la peinture si dangereuse pour le musicien, qu'il a dû donner à sa fantaisie une latitude que le sens positif des paroles chantées ne lui eût pas laissée, et recourir à la langue instrumentale, langue plus riche, plus variée, moins arrêtée et, par

son vague même, incomparablement plus puissante en pareil cas[1]. »

Un ami de Berlioz, et qui fut un de ses apôtres, Joseph d'Ortigue, saluait à son tour en ces termes l'apparition de *Roméo* : « Que faire dans la symphonie après Haydn, après Mozart, après Beethoven?... Berlioz a fait autrement... Obéissant instinctivement à cette force des choses qui, dans chaque ordre d'idées, entraîne tout élément à son but, il a trouvé le moyen de faire embrasser le drame lyrique et la symphonie dans une magnifique unité et de leur faire contracter une alliance intime... La symphonie et le drame ne demandaient pas mieux. »

Souscrivant à ces anciennes conclusions, et pour conclure lui-même, le moderne historiographe de Berlioz ajoute : « Par ces mots, Joseph d'Ortigue, mystique et avisé, critique et intuitif, n'était pas loin de définir le rôle de Berlioz dans l'histoire de la musique : servir, par son génie de l'expression orchestrale, à cette fusion du drame et de la symphonie d'où sont sortis, avant la fin du dix-neuvième siècle, le drame lyrique wagnérien et le poème symphonique[2]. »

On ne saurait, je crois, sans rien forcer ni fausser, mieux définir et consacrer la part, souvent incomprise ou méconnue, qu'il est juste d'accorder à Berlioz, symphoniste dramatique, dans la formation de l'idéal wagnérien.

1. Cité par M. Ad. Boschot, *Un Romantique sous Louis-Philippe, Hector Berlioz*; Paris, Plon, 1908.
2. M Ad. Boschot, *ibid.*

II

Si nouveau qu'ait paru cet idéal, il retenait encore, pour ainsi dire, en suspension dans le courant ou dans le torrent de la symphonie, quelques parcelles de l'idéal, que dis-je! de plus d'un idéal ancien.

Maîtresse autrefois de certaines formes de l'opéra, il s'en faut que la parole soit toujours, dans l'opéra wagnérien, esclave de l'orchestre. En de nombreux passages, elle se dégage et même elle se passe de lui. C'est elle alors qui rapporte à soi, qui rassemble et concentre en soi la force, la lumière et la vie. Il en est ainsi jusque dans les œuvres les plus « avancées », les plus purement wagnériennes, de Wagner. Au second acte de *Siegfried*, certains mots du jeune héros étendu sous le tilleul et rêvant à sa naissance, à son enfance orpheline, ces mots-là n'ont besoin d'aucun accompagnement, de nul commentaire instrumental, pour nous attrister et pour nous attendrir. A l'acte suivant, lorsque Siegfried vainqueur apparaît sur la cime des monts, la colossale polyphonie qui lui fit escorte à travers la flamme, se réduit, s'amincit jusqu'à n'être plus qu'un fil sonore, et lui-même, d'une voix presque nue et comme dans le vide, prononce, timidement, son premier salut à la solitude des sommets.

Mais c'est *Tristan* surtout, dont l'unité, moins rigoureuse qu'on ne pourrait le supposer, admet dans l'ordre verbal d'heureux tempéraments. Sans parler de l'interminable soliloque du roi Marke, que d'épisodes, moins

longs, où l'orchestre se relâche, s'entr'ouvre pour laisser poindre et fleurir les mots. Comme elle est notée aisément, en notes légères, la causerie du premier acte entre Tristan et Brangaene, entre la fidèle messagère et le timonier hautain! Comme la parole s'y infléchit sans peine, au gré du souple discours que soutient avec réserve un orchestre respectueux! C'est ici l'un des endroits où l'on croit retrouver le souvenir de ce style moyen, de cette manière de s'exprimer partagée entre le langage et le chant, que les Allemands d'aujourd'hui nomment *Singsprechen* et que les créateurs de l'opéra de Florence appelaient *un canto che parla,* ou bien encore *favellare in musica.* Il arrive même que des passages non plus familiers, mais tragiques, le soient par l'effet et par la puissance du verbe à peu près solitaire. Celle-ci confère à telles répliques de Tristan, de Kurwenal ou du pâtre (troisième acte) leur poignante, leur atroce beauté. Musique verbale, avons-nous dit. Nous dirions quelquefois musique nominale, et par là nous voudrions dire ceci. Vous savez quelle grandeur, quelle majesté, quelle émotion peut donner Gluck, en quelques notes, au nom de ses personnages, à celui de son Eurydice ou de son Iphigénie. Écoutez à son tour le Tristan de Wagner, blessé, conviant Iseult à le suivre en son royaume sombre. Vous-même suivez mot par mot, note par note, son humble requête, et quand viendront les mots : *Das bietet dir Tristan,* « Voilà ce que t'offre Tristan, » dites si ce nom seul, prononcé, prolongé à l'allemande, ne devient pas, avec la plénitude ou l'infini d'un symbole, le nom de la tristesse elle-même.

Ce serait une autre question, autrement difficile aussi, peut-être plus vaine, de savoir ou seulement de chercher ce qu'il reste du genre ou de l'idéal mélodique dans l'opéra wagnérien. Et d'abord il s'agirait de s'entendre sur la nature et sur les conditions de la mélodie elle-même, de connaître avec exactitude ce qu'il faut et ce qui suffit pour qu'il y ait véritablement une mélodie et, lorsqu'il n'y en a pas, ou lorsqu'il nous semble ne pas y en avoir, ce qui manque. « Madame, dit Henri Heine, avez-vous l'idée d'une idée? » Une idée, même en musique, n'est pas chose aisée à définir. L'absence de l'idée, ou de la mélodie, il n'est rien qu'on ait reproché davantage à Wagner, comme à bien d'autres, soit avant, soit après lui. Il s'est d'ailleurs expliqué sur ce point aussi dans la *Lettre sur la musique,* où l'on trouve à la fois l'esthétique et l'histoire, en un mot la conception intégrale de la mélodie wagnérienne. Nous l'aborderons tout à l'heure. Nous verrons, malgré l'apparente contradiction des termes, qu'elle est, cette mélodie, essentiellement symphonique, c'est-à-dire qu'à peine énoncée ou formulée individuellement, elle se développe et se multiplie aussitôt. Il arrive néanmoins, et pour le moment nous ne prétendons rien d'autre, il arrive qu'une mélodie de Wagner, vocale ou instrumentale, se suffise à elle-même, se contente d'elle-même, et que dans le seul contour de sa forme originelle, sans le transformer ni l'étendre, elle enferme sa complète et définitive beauté. Voilà ce qu'on pourrait appeler, dans l'opéra symphonique, les restes ou les reliques de la mélodie pure, de la mélodie en soi. D'un bout à l'autre

de l'œuvre de Wagner, de *Tannhäuser* à *Tristan* et à *Parsifal*, on pourrait en citer, en rappeler (car ils sont connus) d'innombrables exemples. Ce serait premièrement la « romance » de l'Étoile, dans *Tannhäuser*; dans *Lohengrin* ensuite, au second acte, la conclusion toute chantante, accompagnée à l'unisson par l'orchestre, du duo d'Ortrude avec Elsa; plus loin, dans *Lohengrin* encore et pendant le duo nuptial, l'invite amoureuse du héros, entraînant Elsa vers la fenêtre où montent les parfums de la nuit. S'il est un reproche que les wagnériens plus wagnériens que Wagner adressent au *lied* du Printemps (premier acte de la *Walkyrie*), c'est d'être avant tout et plus que tout une mélodie. Accompagné symphoniquement, l'adieu de Wotan à Brünnhilde garderait pourtant, sans l'accompagnement, sa mélodique beauté. Le chant de la forge, au premier acte de *Siegfried*, a presque, même séparé de l'orchestre, la carrure strophique d'un thème de Haendel, et les triolets n'ajoutent qu'une parure extérieure, une sorte de frissonnante auréole à la cantilène enfantine qui, de la coupole du temple, au premier acte de *Parsifal*, descend vers le Graal empourpré. Enfin et surtout, qui dira l'effet mélodique, et rien que mélodique d'abord, — puisqu'elle résonne, et se traîne, et gémit, et se soutient seule dans le vaste silence, — de la complainte pastorale et marine par où commence le dernier acte de *Tristan!* Mélodie instrumentale; mais qu'importe! Mélodie aussi toute différente de la mélodie régulière, symétrique même, de l'ancien opéra. Mélodie libre et comme errante, mais si vaste et si profonde, qu'elle

semble s'étendre et s'enfoncer à l'infini. *Die alte Weise,* murmure le mourant, qu'elle éveille, et ces trois mots signifient bien des choses. *Die alte Weise,* « la manière », ou le « mode » d'autrefois. C'est la chanson de l'enfance, et non pas seulement de l'enfance du héros, mais de l'enfance des hommes, car elle a quelque chose des mélopées de la Grèce ; c'est la chanson populaire, l'universelle chanson, et si peut-être, comme forme, elle n'est plus tout à fait une de ces mélodies que nous avons connues, au fond et toujours elle est bien l'antique, l'éternelle mélodie.

Mais la mélodie de Wagner, à peine créée, aspire à la symphonie ; elle en désire, elle en cherche le contact et le bienfait. Elle veut y entrer, s'y mêler et comme s'y perdre. Dès que la symphonie l'effleure, aussitôt sa beauté s'en accroît et s'en avive étrangement. Contre la note qui chante, il suffira parfois qu'une autre, une seule, se pose. *Luft! Luft!* « de l'air ! » s'écrie Iseult en furie, et la tenture qui fermait le pont du navire s'écarte, et, comme un souffle de brise, l'insouciante chanson du matelot arrive ou plutôt revient jusqu'à la vierge en courroux. Mais un grondement de timbales maintenant s'y ajoute, et, pour faire la chanson tout autre, pour en renouveler, en élargir le sens, c'est assez de ce reste de colère au-dessous de ce calme et de cette sérénité. Au dernier acte, même rencontre, et la mélodie du berger, comme celle du matelot tout à l'heure, ne recevra que d'un vulgaire *tremolo,* c'est-à-dire de l'effet d'orchestre le plus sommaire, un surcroît prodigieux de pathétique et de poésie.

Nous ne voyons ici que le premier abord. Mais les deux éléments ne tardent pas à se fondre, et leur pénétration réciproque forme peut-être le caractère par excellence, au moins dans l'ordre musical, du génie wagnérien. Wagner, disions-nous, s'en est expliqué lui-même. Dans sa *Lettre sur la musique,* il pose avant tout ce principe, *que l'unique forme de la musique est la mélodie,* que sans la mélodie la musique ne peut même pas être conçue, que musique et mélodie sont rigoureusement inséparables. « Dire d'une musique qu'elle est sans mélodie, cela veut dire seulement, pris dans l'acception la plus élevée : le musicien n'est pas parvenu au parfait dégagement d'une forme saisissante qui gouverne avec sûreté le sentiment. Et ceci indique simplement que le compositeur est destitué de talent, et que ce défaut d'originalité l'a réduit à composer son morceau de phrases mélodiques rebattues, et qui par conséquent laissent l'oreille indifférente. Mais, dans la bouche de l'amateur ignorant, et en présence d'une vraie musique, cet arrêt n'a qu'une signification : c'est qu'on parle d'une certaine forme étroite de la mélodie, laquelle appartient... à l'enfance de l'art musical : aussi ne prendre plaisir qu'à cette forme doit-il nous paraître chose vraiment puérile. »

Cette mélodie, au sens large où l'entend Wagner, est, selon Wagner aussi, « le principe de la forme achevée de la symphonie de Beethoven ». Mais elle a pris, dans cette symphonie, un développement extraordinaire; elle y est devenue parfaite, et voici comment. Avant tout, elle s'y est étendue « à toutes les parties de la

symphonie, et c'est, à cet égard, la contre-partie de l'opéra italien. En effet, dans l'opéra, la mélodie se trouve par morceaux isolés, entre lesquels s'étendent des intervalles remplis par une musique que nous n'avons pu caractériser autrement que par l'absence de toute mélodie; car elle n'a rien qui la différencie essentiellement du simple bruit. Chez les prédécesseurs de Beethoven, nous voyons encore ces lacunes fâcheuses s'étendre même dans les morceaux symphoniques entre les motifs mélodiques principaux...

« Les combinaisons de Beethoven, complètement originales et véritables traits de génie, eurent, au contraire, pour but de faire disparaître jusqu'aux dernières traces de ces fatales périodes intermédiaires, et de donner aux liaisons mêmes des mélodies principales tout le caractère de la mélodie... Le résultat, tout nouveau, de ce procédé fut donc d'étendre la mélodie, par le riche développement de tous les motifs qu'elle contient, jusqu'à en faire un morceau de proportions vastes et d'une durée notable : ce morceau n'est autre chose qu'une mélodie unique et rigoureusement continue. » Transportant alors de la symphonie pure au théâtre le procédé qu'il vient d'analyser, Wagner poursuit en ces termes : « Évidemment le symphoniste ne pourrait former cette mélodie, s'il n'avait son organe propre : cet organe est l'orchestre. Mais pour cela il doit en faire un tout autre emploi que le compositeur d'opéra italien, entre les mains duquel l'orchestre n'était qu'une monstrueuse guitare pour accompagner les airs.

« L'orchestre sera, avec le drame tel que je le conçois, dans un rapport à peu près analogue à celui du chœur des Grecs avec l'action dramatique... Seulement le chœur ne prenait généralement part au drame que par ses réflexions ; il restait étranger à l'action comme aux motifs qui la produisaient. L'orchestre du symphoniste moderne, au contraire, est mêlé aux motifs de l'action par une participation intime ; car si, d'une part, comme corps d'harmonie, il rend seul possible l'expression précise de la mélodie, d'autre part, il entretient le cours ininterrompu de la mélodie elle-même ; en sorte que toujours les motifs se font comprendre au cœur avec l'énergie la plus irrésistible. Si nous considérons, et il le faut bien, comme la forme artistique et idéale celle qui peut être entièrement comprise sans réflexion[1] et qui fait passer tout droit dans le cœur la conception de l'artiste dans toute sa pureté, si enfin nous reconnaissons cette forme idéale dans le drame musical qui satisfait aux conditions mentionnées jusqu'ici, l'orchestre est le merveilleux instrument au moyen duquel cette forme est réalisable. »

L'orchestre, toujours l'orchestre. Si nous y ajoutons la symphonie, c'est-à-dire le développement, et puis, comme objet ou matière de ce développement, les *leitmotive,* ceux-ci n'étant d'ailleurs que l'équivalent ou l'expression musicale des motifs psychologiques, motifs d'action ou de passion, mentionnés ci-dessus, il semble bien que l'on trouve là, définis et rassemblés

1 Nous croyons que sur ce point Wagner se flatte et s'abuse.

par Wagner lui-même, les principaux éléments dont se compose l'opéra wagnérien.

La symphonie, on le voit, en est l'ouvrière par excellence, ou plutôt la maîtresse et la reine. Rien n'y est en dehors de ses prises ; elle y pourvoit, elle y suffit à tout.

Wagner nous rappelait tout à l'heure « avec quelle fureur désespérée » Beethoven, à l'étroit dans les formes de l'opéra de son temps, « se jette sur les ouvertures ». Tout affranchi qu'il soit de ces formes, que sa propre main a brisées, Wagner lui-même a pourtant besoin encore, comme Beethoven, de ce débouché ou de cet échappement. Les ouvertures de Wagner peuvent se rapporter à deux types : les unes se développent davantage en étendue, les autres plutôt en profondeur. Les premières sont plus variées, elles racontent le drame à l'avance ; les dernières, plus serrées et plus unes, plus strictement symphoniques, se bornent à le résumer. L'ouverture du *Vaisseau Fantôme,* celle de *Tannhäuser* ou celle des *Maîtres Chanteurs,* énumère plusieurs thèmes, les oppose ou les combine ; un seul motif est toute la matière, organique et vivante, la cellule génératrice et singulièrement féconde du prélude de *Lohengrin* comme de celui de *Tristan.*

Le drame une fois commencé, la symphonie jalouse y fera siennes toutes choses : le dehors et le dedans, le spectacle autant que l'action ; non seulement le caractère ou l'âme des personnages, mais leurs attitudes, leurs gestes, leur silence même, et jusqu'à leur souvenir, quand ils ne seront plus.

Wagner est un grand paysagiste. Musicien de la terre

et des eaux, de l'air et de la flamme, le symphoniste de *Siegfried,* du *Rheingold* et de la *Walkyrie* a fait une part en son œuvre à tous les éléments de l'univers. « Un paysage est un état d'âme. » Mais un paysage peut aussi n'être qu'un état des choses. On trouve des exemplaires de l'un et de l'autre genre dans l'opéra wagnérien. Le prélude du *Rheingold,* purement descriptif, ne décrit que le Rhin. Mais, dès la première scène, les eaux du vieux fleuve s'animent de jeunes rires et d'ébats féminins. Une vue de printemps encadre le second tableau de *Tannhäuser;* un décor d'automne, le dernier; mais leur double beauté s'achève, là, par un cri de repentir, ici par un sacrifice virginal, héroïque et silencieux. Paysage humain entre tous, le tableau de l'oraison et de l'oblation d'Élisabeth est un paysage instrumental, où la voix n'a presque pas de rôle; c'est un paysage symphonique par l'usage et l'effet de thèmes reproduits et rapprochés. Plus instrumental que symphonique, le prélude du *Rheingold* consiste moins dans le développement d'un thème que dans la répétition d'un accord et dans un accroissement de sonorité. Continu, monotone à dessein, il n'en imite que mieux l'égalité d'un vaste et paisible courant. Une musique fort différente, plus symphonique également, enveloppe, comme le frisson et le murmure du feuillage, la rêverie de Siegfried et son dialogue avec l'oiseau. Tout autre encore, autour de Brünnhilde endormie, la symphonie pétille, s'allume et finit par s'embraser. Et puis quelque chose qui n'est plus de la nature, mais de l'humanité, je ne sais quel principe de vie, et d'une vie supérieure, celle

ici d'un Siegfried et là d'une Brünnhilde, s'ajoute et donne un surcroît de poésie, d'émotion, aux voix de la forêt comme à celles de la flamme. A travers la création, la créature alors est sensible ; toutes les deux s'accordent et se répondent. Même caractère, même beauté morale dans la symphonie qui répand sur un matin d'avril et sur le front incliné d'une pécheresse repentante l' « enchantement du vendredi saint. » Enfin, s'il est un paysage véritablement wagnérien, c'est bien celui qui s'ébauche et ne fait pour ainsi dire que passer au second acte de *Tristan;* c'est la forêt, c'est le ruisseau, c'est la chasse. Le dehors, ou le décor, n'est ici qu'un reflet, un écho de l'âme, de la passion d'Iseult, et voilà pourquoi la musique, loin d'y insister, l'indique à peine, en touches légères, fugitives et comme jetées au passage dans le torrent de la symphonie.

L'action aussi, que d'ailleurs elle soit matérielle et visible, ou psychologique et tout intérieure, a trouvé dans la symphonie wagnérienne la plus énergique, la plus puissante interprète. Un épisode comme l'arrivée du cygne, au premier acte de *Lohengrin,* a peut-être des précédents. Mais tel autre était sans exemple et demeure encore aujourd'hui sans pareil. Songez au premier acte de la *Walkyrie,* au premier acte de *Siegfried,* à ce double et gigantesque *crescendo* de mouvement et de vie, à cette progression de forces diverses qui s'attirent ou se repoussent, qui se joignent ou s'opposent, jusqu'au paroxysme final qui toutes les rassemble et les unifie. Quelle action encore, à la fin du premier acte de *Tristan,* lorsque, dans un conflit universel, se précipitent,

s'entre-croisent et s'entre-choquent les thèmes comme les événements, comme les âmes, et comme, en chaque âme, les pensées et les passions. Il est très vrai, bien que tout le monde l'ait dit et redit, que la musique de Wagner excelle à représenter le devenir, l'approche, l'urgence, ou la fuite, en un mot l'élément en quelque façon dynamique plutôt que statique de l'être. Souvenez-vous d'Iseult agitant son voile dans la nuit et de la prodigieuse poussée sonore dont le dernier élan jette en ses bras le héros furieusement appelé. Une autre attente, autrement longue, autrement exaspérée, anime, enfièvre l'avant-dernière scène du drame d'amour et de mort. A partir de l'apparition du navire et du cri du berger le signalant, jusqu'à l'entrée d'Iseult, une véritable symphonie se déchaîne. L'appel du pâtre en donne le signal, j'allais dire en opère le déclanchement. L'*adagio* qu'avaient formé les pages précédentes devient *scherzo*, puis finale. Je n'en connais pas de plus impétueux. Après quelle contemplation, quel transport, et quel vertige! Tous les thèmes antérieurs, entraînés dans le tourbillon, s'y transforment non seulement au gré, mais à l'image de l'émotion, elle-même transformée. L'un, qui soupirait naguère une amoureuse rêverie, chante, hurle maintenant plus que la joie, l'ivresse, la folie d'amour. Tantôt il est lui-même, et tantôt son contraire : entendez qu'au lieu de monter, il descend alors, avec le même rythme, mais avec une violence, une fureur nouvelle. Un autre « motif », d'amour encore, autrefois intime, intense, s'emporte maintenant et se disloque, secoué brutalement, comme le moribond sur sa

couche, par un spasme trop fort et qui le brise. En vérité ce n'est plus ici l'action, mais, suivant un mot de Gœthe, « la tempête de l'action », que la symphonie exprime, ou plutôt qu'elle surpasse.

Pour peindre les caractères, elle ne possède pas de moindres ressources; elle ne déploie ni moins de puissance ni moins de finesse, et quelquefois même de subtilité. Sans refaire une théorie aujourd'hui familière à tout le monde, il suffit de rappeler que le *leitmotiv,* élément, agent de la symphonie, est encore un précieux instrument d'analyse ou de psychologie musicale. Son pouvoir est double : participant de la musique et du langage, il s'adresse à l'esprit et au cœur. Signe rationnel et passionnel tout ensemble, les êtres, les choses nous deviennent par lui connaissables et reconnaissables ; mais il nous les rend sensibles également, si ce n'est davantage. Il y a plus. Infiniment simple et comme ductible ou plastique, le *leitmotiv* prend des aspects, revêt des formes changeantes, sous lesquelles persiste et se retrouve pourtant l'unité, l'identité du fond, celle d'un personnage ou d'un fait. La symphonie enfin, étant multiple par nature, possède le privilège de pouvoir exprimer les choses non seulement tour à tour, mais ensemble. Elle a pour domaine, autant que la succession, la rencontre des états et des sentiments, leur concours, au besoin leur conflit. Voilà ce qui fait de Wagner, dramaturge symphonique, un des grands maîtres de la musique psychologique ou de la psychologie musicale. En transférant à la musique de théâtre, à la musique appliquée, le génie de la symphonie, de

la musique pure, je ne dis pas qu'il ait créé des âmes plus humaines et plus vivantes, mais il a peut-être exprimé plus fortement ce qu'il y a de complexité, voire de contradiction, dans l'humanité, dans l'âme et dans la vie.

Ainsi la symphonie seule a permis au musicien de *Tristan*, dans une scène fort longue et cependant unique (premier acte), la représentation intégrale d'une figure comme Iseult. La symphonie encore et surtout a rendu possible, au terme d'un opéra (*Tristan*), à la fin de la *Götterdämmerung*, c'est-à-dire de quatre opéras, cette espèce de synthèse colossale, où l'on dirait que reparaissent et se rassemblent pour la dernière fois tous les éléments et toutes les forces, tous les matériaux et toutes les pensées d'un ordre ou d'un monde gigantesque, idéal et réel en même temps, et qui va finir.

Plus éloquente que la voix, la symphonie de Wagner garde, sans la voix, son éloquence. Elle parle pour ceux qui se taisent, pour ceux que l'excès d'une sensation ou d'un sentiment, lassitude, surprise, amour, douleur ou joie, accable et rend silencieux. Et si d'une certaine manière il est vrai, nous le disions plus haut, que le drame wagnérien continue la Symphonie avec chœurs, à d'autres égards, nous le voyons à présent, on pourrait soutenir qu'il la contredit et la dément. A la fin de sa carrière, pour remplir son plus vaste dessein et combler en quelque sorte son idéal, Beethoven a douté de l'orchestre et appelé le chant à son secours. Wagner au contraire, devant l'ineffable, a désespéré de l'accent des lèvres humaines et préféré les voix de la matière,

celles du bois et du métal, à celles de la chair et du sang.

Le *Vaisseau Fantôme* offre le premier exemple de ces silences parlants. Au troisième acte de *Tannhäuser,* l'orchestre accompagne et commente la muette sortie d'Élisabeth. Il rappelle et rapproche autour d'elle deux thèmes du passé, celui de son duo avec Tannhäuser et celui du chant d'amour de Wolfram. La symphonie ainsi nous remémore et la félicité trop brève de la jeune fille, et le chaste hommage qui lui fut, avant l'outrage impur, autrefois adressé. Dans la scène de l'interrogatoire, de *Lohengrin,* l'orchestre seul répond d'abord à la place d'Elsa accusée de fratricide. Le duo nuptial, du même opéra, s'achève par un épilogue tout instrumental et qui donne une impression étrangement forte de désolation et de ruine.

Les drames suivants abondent en beautés du même genre : « chansons de gestes », que l'orchestre chante, mais tableaux vivants, que fait vivre la symphonie seule, à la pantomime unie. Sur le seuil d'une hutte de branchages, devant un feu qui meurt, je vois Sieglinde apporter à boire à Siegmund épuisé; j'entends le murmure et le courant des violoncelles, aussi pur, aussi frais que l'eau même de la muette libation. Muet pareillement, l'embrassement passionné, frénétique, dont l'orchestre entier, avec Wotan lui-même et plus ardemment encore, enveloppe Brünnhilde punie et pardonnée. Quelques instants après, c'est dans le silence toujours que le dieu consommera le paternel sacrifice, et, comme son étreinte suprême, taciturne sera son

dernier baiser. En même temps que ses lèvres, l'orchestre seul le déposera sur les paupières virginales, d'où certains accords, descendants et chromatiques, sembleront aspirer lentement la lumière, la vie et la divinité.

Non moins que les dieux de Wagner, ses héros humains, un Tristan, un Parsifal, savent être sublimes en silence, par un silence que la symphonie anime et remplit. Absents même, la symphonie les évoque, et quelquefois elle nous les représente plus héroïques peut-être qu'ils ne paraîtraient et ne parleraient devant nous. La musique seule de la chevauchée des Walkyries défie et dépasse de très haut toute mise en scène. Où pourrions-nous voir, entendre Siegfried aussi grand que le figure à notre imagination l'épisode de la « traversée du feu », ou que la marche funèbre de la *Gotterdämmerung* le rappelle à notre souvenir! On dit la « marche », mais c'est l'oraison funèbre qu'on devrait dire. Voilà peut-être le triomphe de la symphonie au théâtre, de la symphonie reprenant à grands traits et comme en un prodigieux raccourci, la vie et la fortune d'un personnage d'épopée.

Oh! va, nous te ferons de belles funérailles!

Dans l'histoire du drame musical, je n'en sais pas de plus belles. Le héros qui n'est plus survit, revit tout entier dans les sons. Rien de lui n'est oublié; que dis-je! tout de lui se transfigure et s'immortalise. Voici toute sa carrière et tout son destin, la gloire de son origine, les rêves de sa jeunesse et les exploits de sa maturité,

tous les fastes de sa gloire et jusqu'au tragique éclat de sa ruine. Il est mort, et la symphonie, qui jamais ne l'abandonna vivant, le suit au delà du trépas, le garde et le consacre. C'est le cas de répéter, et de reprendre pour devise d'une époque et d'une forme d'art, le vieux mot, si souvent cité, du moyen âge : *Symphonialis est anima*. La symphonie est l'âme du drame wagnérien, et l'âme délivrée des héros de Wagner demeure, à jamais, symphonique.

III

Est-ce à dire que l'opéra symphonique aît fixé pour toujours le type de l'opéra? Non sans doute, et les paroles d'un Wagner même passeront. Chez nous, après avoir longtemps refusé de les entendre, on les a reçues et tenues, longtemps aussi, pour paroles d'Évangile. Parmi les musiciens de France, et non les moindres, d'aucuns se sont fait gloire d'obéir au commandement nouveau. Telle page, sinon tel chapitre de l'histoire contemporaine de notre art, semblerait copiée, ou traduite au moins, de l'allemand. Depuis quelques années il semble que nous revenions à nous et que notre organisme élimine le principe — je ne dis pas le poison — wagnérien. Des symptômes apparaissent. L'avènement d'une œuvre telle que *Pelléas et Mélisande* — à n'en considérer d'ailleurs que la nature et non le mérite — n'est pas le moins significatif. Un clairvoyant historien de la musique écrivait récemment : « La victoire de *Pelléas et Mélisande* marque une réaction légi-

time, naturelle, fatale, — je dirai même vitale, — du génie français contre l'art étranger, surtout contre l'art wagnérien et contre ses maladroits représentants en France.

« Le drame wagnérien répond-il, d'une façon parfaite, au génie allemand? Je n'en crois rien : mais c'est là une question que je laisse à débattre aux musiciens allemands. Pour nous, ce que nous avons le droit d'affirmer, c'est que le drame wagnérien ne répond en rien à l'esprit français : ni à son goût artistique, ni à sa conception du théâtre, ni à son tempérament musical. Il a pu s'imposer par conquête, il a pu, il peut encore dominer l'esprit français par le droit du génie victorieux; rien ne peut faire qu'il ne soit et ne demeure un étranger chez nous[1]. »

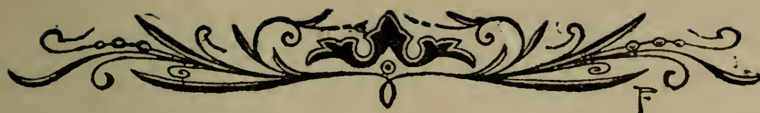
Resterait à savoir — et nous ne traitons pas ici la question — si *Pelléas et Mélisande,* à plus d'un égard, est une œuvre aussi française que cela, si le changement qu'elle apporte ou qu'elle annonce est bien celui qu'il aurait fallu, qu'il faut encore souhaiter. Une chose au moins est certaine, c'est que le drame musical, une fois de plus, semble près de se transformer. Le rapport qui le constitue essentiellement (le rapport entre la poésie et la musique) est peut-être un problème éternel. Wagner en a proposé une solution : la solution par l'orchestre, par la symphonie, la solution par le nombre. Musique foule, avait dit naguère, et très profondément, Amiel, parlant de la musique de Wagner.

1. M. Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui,* 1 vol. Hachette, 1908

En cela cette musique est bien de son temps, et du nôtre; elle y correspond, elle en rend témoignage. Mais d'autres époques pourront susciter d'autres témoins, et les croire. Après la pluralité, il n'est pas impossible que l'unité reprenne l'avantage. Pour nous, au terme de ces études, si nous regardons en arrière et si nous mesurons le chemin, nous verrons qu'il nous a conduits à l'opposé de notre point de départ. Depuis la monodie vocale de l'antiquité jusqu'à la polyphonie instrumentale moderne, toute l'évolution de la musique, en dépit de quelques arrêts ou de quelques retours, a tendu vers l'accroissement du nombre. Et sans doute il ne viendrait à l'esprit de personne de préférer ou de comparer seulement quelques mesures de je ne sais quelle cantilène hellénique à la scène finale du *Crépuscule des dieux*. Il y a trop loin entre les deux termes de la comparaison, et celui-là surtout nous est trop étranger. Mais les anciens et simples chefs-d'œuvre, ceux qui nous sont connus, familiers même, ont-ils donc été surpassés par les chefs-d'œuvre, plus complexes, de notre temps? Remontons au delà, bien au delà des mélodies de Mozart ou des récitatifs de Gluck; allons jusqu'à tel répons de Palestrina, jusqu'à tel offertoire de la liturgie grégorienne. Alors que déciderons-nous? Ceci peut-être, que le mot de progrès, en art, cache une équivoque, si ce n'est un mensonge. Qui donc, ayant à juger, ou, comme on dit, « à situer » dans l'histoire l'œuvre gigantesque d'un Richard Wagner, ne s'arrêterait, ainsi qu'il nous est arrivé de le faire, à méditer sur cette page, récemment publiée, d'Eu-

gène Fromentin : « Avant de posséder tous ces organes, l'art de peindre était vraiment admirable... N'a-t-il pas perdu autant que gagné à trouver des moyens d'expression plus savants? En devenant plus parfait, est-il devenu plus profond? Enfin n'est-il pas sorti de ses voies juste au moment de son plein épanouissement? C'est ridicule à dire, mais on voudrait qu'il eût acquis toute sa science en gardant toute son ingénuité; qu'il fût plus abondant, plus ample, plus capable de seconder les imaginations les plus larges et les plus hautes; plus souple pour servir aussi plus de tempéraments divers et revêtir plus d'idées; et que cependant il eût encore la chaleur intime et profonde, la sincérité grave et recueillie des premiers âges... C'est l'éternelle histoire de la jeunesse, jeunesse de tout, des races, des générations, des individus. « Autant que de la peinture, ne saurait-on parler ainsi de la musique à travers les siècles? Et surtout quand on vient de considérer le siècle qui s'achève et la musique de Wagner, cette musique où se sont multipliés à l'infini les éléments et les organes, les moyens et les effets, alors il est permis de douter et de se rappeler, sinon pour y souscrire, au moins pour y rêver, d'autres paroles encore que celles de Fromentin, plus vieilles et plus profondes : « *Multiplicasti gentem, non magnificasti lætitiam.* Vous avez multiplié la foule, vous n'avez point accru la joie. »

FIN



TABLE

16326-9-20

IMPRIMERIE DELAGRAVE
VILLEFRANCHE-DE-ROUERGUE

Librairie DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris

= Encyclopédie de la Musique =
et Dictionnaire du Conservatoire

FONDATEUR
ALBERT LAVIGNAC

DIRECTEUR
L. DE LA LAURENCIE

PREMIÈRE PARTIE

Histoire de la Musique

DIRECTEUR : ALBERT LAVIGNAC

L'Histoire de la Musique sera complète en cinq volumes distincts se vendant séparément

1° Antiquité, Moyen Age.
2° Italie, Allemagne.
3° France, Belgique, Angleterre.
4° Espagne, Portugal.
5° Russie, Autriche, Turquie, Amérique, Afrique, etc

Chaque volume, in-8° broché ou relié.

DEUXIÈME PARTIE

Technique, Pédagogie, Esthétique

TROISIÈME PARTIE

Dictionnaire Alphabétique

Imp. DELAGRAVE, Paris